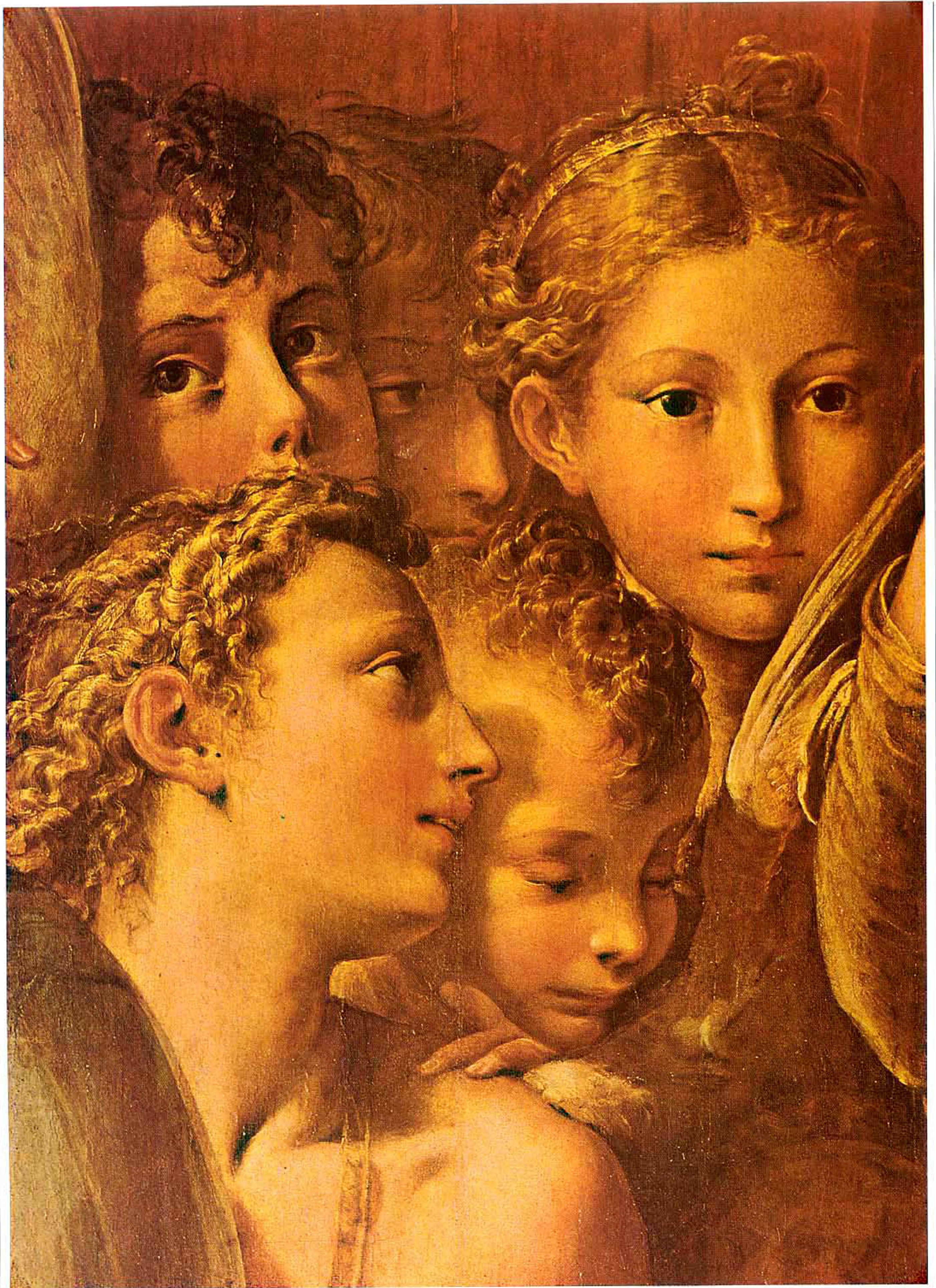
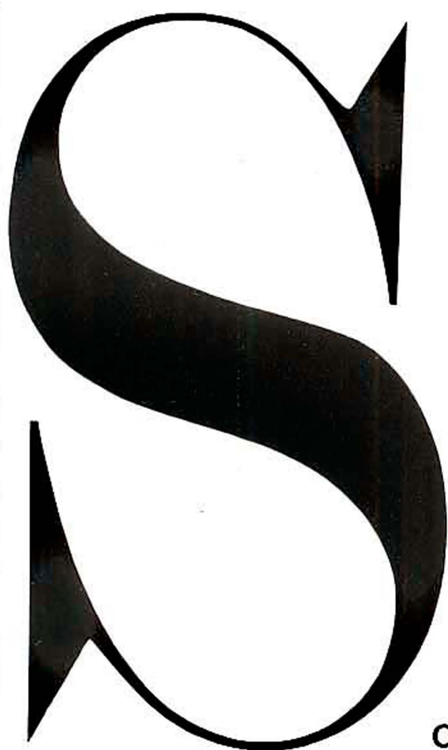

ART
DOSSIER
Parmigianino
Anna
Coliva
GIUNTI





OMMARIO

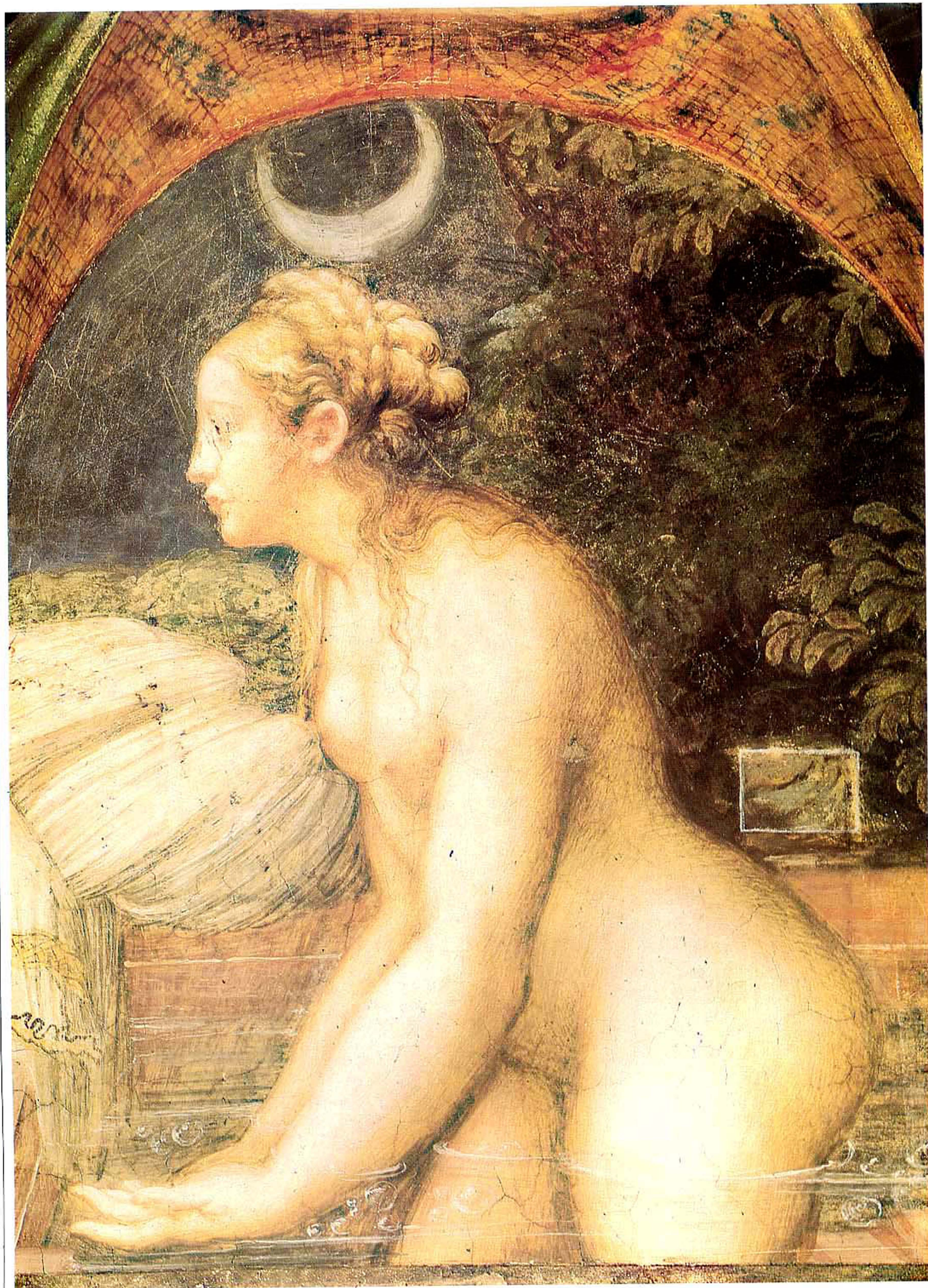
Anna Coliva

In copertina:
Ritratto di giovane donna (*La schiava turca*) (1532-1534), particolare; Parma, Galleria nazionale.

Nella pagina a fianco:
Madonna dal collo lungo (1534-1539), particolare; Firenze, Uffizi.

A destra:
Frutta e fiori (1522-1523), particolare del fregio degli affreschi in San Giovanni Evangelista a Parma.





La formazione e le prime opere

F

RANCESCO MAZZOLA nacque a Parma nel gennaio del 1503, figlio e nipote di pittori. Il padre Filippo, che morì subito dopo la sua nascita, e gli zii Michele e Pier Ilario, che si presero cura di lui, erano artisti di una qualche notorietà, epigoni di un'attardata cultura quattrocentesca di derivazione veneto-ferrarese, che dominava allora nella città. Al di là di un apprendistato familiare, troppo debole per essere stato determinante nella formazione del suo stile, il Parmigianino fu un pittore senza maestri e poco propenso a esperienze di alunnato, pur trovandosi in una città notevole, Parma, che gli offriva come guida le recentissime decorazioni del Correggio e le sue formidabili innovazioni.

Già nelle parole del Vasari, il suo primo biografo, la figura di Francesco Mazzola si presenta avvolta in un alone di aristocratica elezione: infatti, sin dall'inizio la personalità dell'artista fu caratterizzata da un atteggiamento di raffinato distacco che ben si confaceva con gli ambienti artistici e culturali che egli frequentò. Affascinati dal suo talento e dalla grazia della sua arte, gli zii Michele e Pier Ilario sacrificarono all'affermazione del nipote la loro carriera; la corte romana e il papa lo considerarono uno degli artisti prediletti e più seducenti; i lanzichenecchi, raggelati dalla sua imperturbabilità, lo risparmiarono, unico tra gli artisti presenti a Roma durante i giorni terribili del sacco (1527).

Il Parmigianino rivelò fin dagli esordi un individualismo talvolta portato alle estreme conseguenze, favorito da una committenza quasi esclusivamente privata, anzi, per meglio dire, appartata. Le prestigiose occasioni che gli furono offerte di partecipare alle vaste imprese di decorazione collettiva in cui si trovavano impiegati vari pittori dell'epoca finirono spesso per non avere esito: fu questo per esempio il caso degli affreschi del duomo di Parma, in cui il Parmigianino avrebbe dovuto collaborare con il Rondani, l'Anselmi e il Correggio. Lo stesso successe per la decorazione della sala dei Pontefici in Vaticano, che gli fu proposta dal papa al momento del suo arrivo a Roma. Né portò mai a termine le cappelle nella chiesa di San Gio-



Nella pagina a fianco: *Diana al bagno,* particolare delle *Storie di Diana e Atteone* (1520-1524); Fontanellato (Parma), rocca Sanvitale.

Qui sopra: *Autoritratto* (1540 circa), carta già incollata su tela, recto; Parma, Galleria nazionale.

vanni Evangelista a Parma che si ridussero a esecuzioni episodiche e frammentarie; e infine l'attività in Santa Maria della Steccata fu segnata da continui sforzi per concludere i lavori, alternati da interruzioni altrettanto continue e drammatiche.

L'essenza dell'approccio del Parmigianino alla tradizione pittorica locale è da rintracciare in un dialogo solitario e meditato con lo stile e con la forma, scevro da meccaniche e scontate citazioni. Già agli esordi le scelte del pittore apparivano chiare: primo referente del Parmigianino fu il Correggio, considerato come una controparte da valutare e semmai da contraddire, piuttosto che come un maestro dal quale emanciparsi. Per questa ragione risulta una forzatura l'attribuzione di un'opera stilisticamente così annaspante come il *Battesimo di Cristo* al Bodemuseum di Berlino: considerata da una parte della critica il primo numero del catalogo del Parmigianino, la composizione va letta invece come punto di arrivo di un mediocre pittore con vizi stilistici ben consolidati, e non come punto di partenza di una individualità così prepotente.

La prima opera sicura del Mazzola è la pala ora a Bardi presso Parma, ricordata dal Vasari come «uno sposalizio mistico di Santa Caterina, con molte figure». Fu eseguita dal Parmigianino nel 1521 per la chiesa di San Pietro a Viadana, dove il giovane era stato mandato dagli zii mentre Parma era minacciata d'assedio da Francesco I. In quell'occasione il giovane pittore si trovò a contatto con esperienze artistiche affatto diverse da quelle che aveva respirato a Parma: vicinissima a Viadana si trovava Cremona con un ricco repertorio della tradizione decorativa lombardo-veneta che contava nomi quali Altobello Melone, Gian Francesco Bembo e, proprio in quegli anni, il Pordenone. Soprattutto nell'opera di quest'ultimo, nella spericolata sintesi tra la cultura nordica, quella veneta e le contemporanee composizioni romane, il Parmigianino individuò una valida alternativa alle seducenti attrattive del Correggio.

Al suo ritorno a Parma, Francesco Mazzola mise subito a frutto queste prime esperienze "fuori porta" affrescando nella chiesa di San Giovanni Evangelista le due cappelle aperte sulla navata sinistra, presumibilmente tra il 1522 e il 1523. La decorazione di ogni cappella di fatto si limitò alle figure di santi dipinte nei sottarchi e ai monocromi con trofei e grottesche nella fascia esterna dell'arcone. Nello stesso momento, tra il 1520 e il 1524, il Correggio stava eseguendo nella stessa chiesa gli affreschi della cupola. La frequentazione quotidiana con il lavoro del più anziano pittore segnò in qualche modo il giovane Parmigianino. Lo rivela la composizione con i *Due diaconi che leggono un libro,* derivata alla lettera dal gruppo con *San Giovanni Evangelista e sant'Agostino* affrescato dall'Allegri nel pennacchio della cupola.

Già questo esordio marca però la differenza fondamentale tra i due artisti: la loro concezione spaziale risulta opposta. Il Parmigianino è evidentemente attratto dal sistema di impaginazione spaziale sperimentato dal Correggio: le figure sono proiettate dall'interno dello spazio dipinto verso lo spazio esterno, quello dello spettatore. Ma non per questo Francesco si lascia conquistare dalle possibilità illusionistiche insite in questa finzione del reale. Al contrario la sua interpretazione dello spazio rimane rigorosamente teorica: non è una proiezione tridimensionale, ma è piuttosto un'astrazione cromatica, co-



Maestro parmense, *Battesimo di Cristo* (1510-1520 circa); Berlino, Bodemuseum.

Il quadro è stato di solito attribuito al Parmigianino e identificato con il «San Giovanni che battezza Cristo» che secondo il Vasari l'artista fece all'età di sedici anni. In realtà il dipinto di Berlino rivela la mano di un modesto pittore parmense.

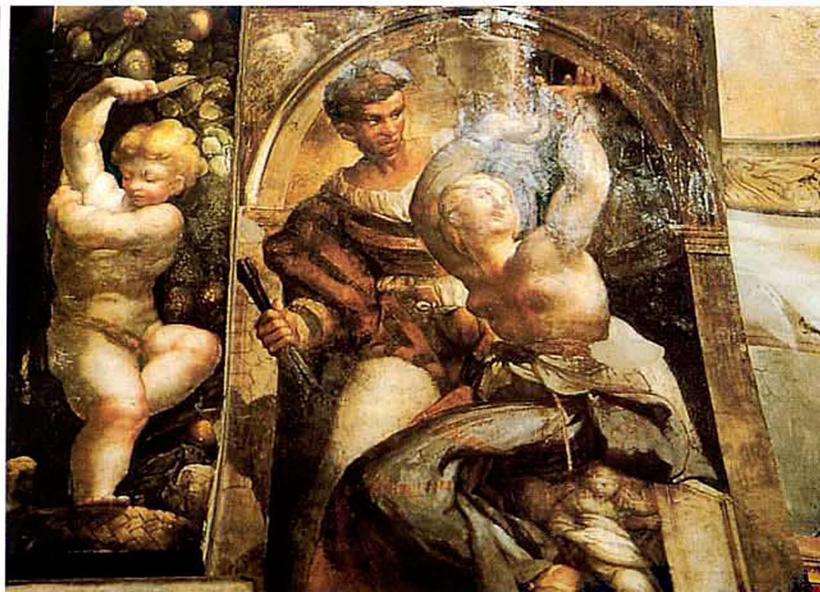


Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista (1521); Bardi (Parma), Santa Maria, canonica.

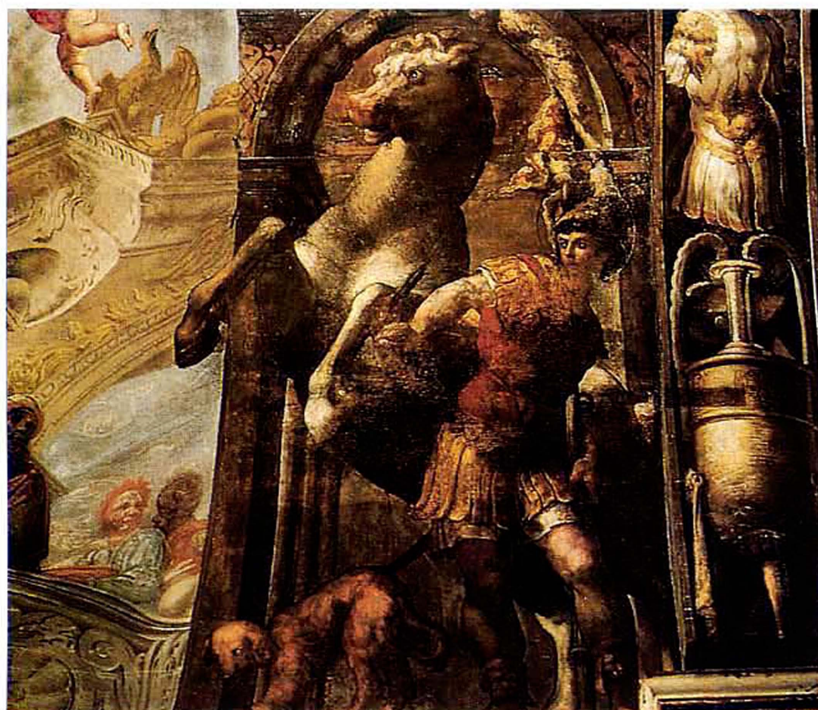
La pala ora a Bardi è la prima opera sicura del Parmigianino. Come ricorda il Vasari l'opera venne eseguita per la chiesa di San Pietro a Viadana, località del ducato di Mantova dove l'artista si era trasferito con gli zii e il cugino Girolamo Bedoli per sfuggire alla guerra che infuriava alle porte di Parma.

me una cortina senza profondità distesa sul fondo. Qui l'artista sperimenta la fuoriuscita di un moto vigoroso dalla superficie dipinta. Per ottenere questo effetto più che al Correggio il Parmigianino si appoggia al Pordenone, e in particolare proprio agli affreschi del duomo di Cremona, a cui sembrano riferirsi lo slancio del cavallo del *San Vitale* o la torsione deformante del busto della *Sant'Agata.* L'effetto, ben lungi dal voler essere illusionisticamente convincente, fa apparire le figure in bilico tra i due piani, quello del fondo e quello della superficie pittorica, sul cui bordo esse si avvinghiano per non essere sbalzate all'esterno. Il cane del *San Vitale* inarca persino la schiena con raccapriccio per paura di cadere nel nulla.

Fu questa l'unica volta in cui il Parmigianino adottò lo scorcio dinamico del "sottinsù", riprendendolo da quello drammatizzante del Pordenone o da quello atmosferico del Correggio, secondo la moda che andava entusiasmando gli artisti del







A sinistra, dall'alto:
Sant'Agata e il carnefice; *Due diaconi che leggono un libro*; *San Vitale* (1522-1523), particolari; Parma, San Giovanni Evangelista.

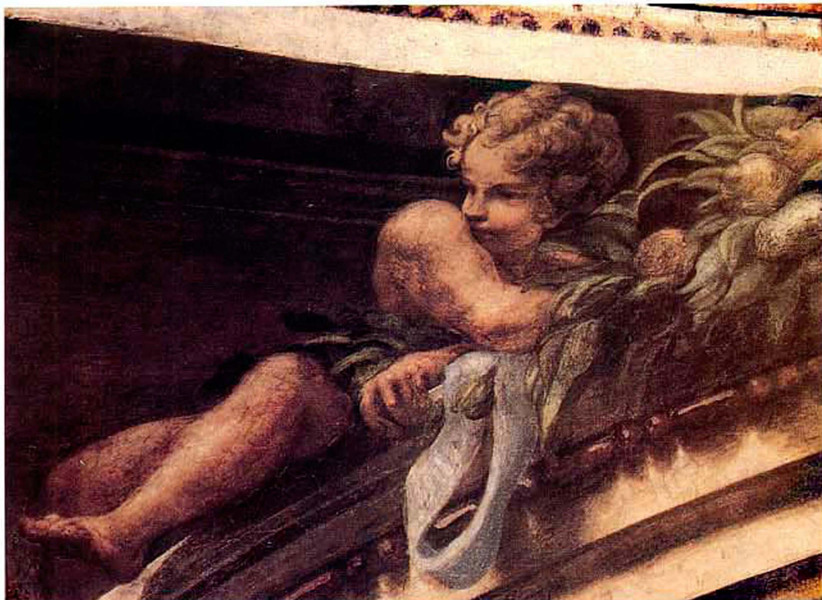
Qui sotto:
Pordenone, *Crocifissione* (1520-1521), particolare; Cremona, duomo.



Mentre era a Viadana nel ducato di Mantova, il Parmigianino ebbe la possibilità di avvicinare quella fucina della pittura lombardo-veneta che era il duomo di Cremona. Soprattutto la conoscenza degli affreschi del Pordenone offrì a Francesco Mazzola la scorciatoia per appropriarsi di quanto poteva bastare a sostenere la concitata sperimentazione dei suoi anni giovanili.

A destra:
Putto reggifestone
(1522-1523 circa),
particolare
dell'arcone destro
della cupola
di San Giovanni
Evangelista a Parma.

Qui sotto:
Correggio,
Visione
di san Giovanni
a Patmos
(1520-1524);
Parma,
San Giovanni
Evangelista,
cupola.





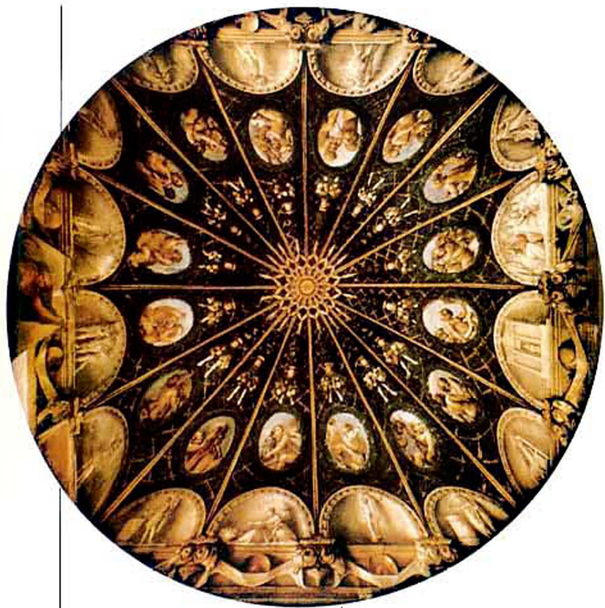
Si attribuisce qui a Parmigianino il *Putto reggifestone* sull'arcone a destra del peduccio con i *Santi Luca e Ambrogio* nella cupola di San Giovanni Evangelista affrescata dal Correggio. La visione ravvicinata permessa dal recente restauro ha reso evidente lo stacco stilistico rispetto agli altri sette putti del Correggio. Inoltre il disegno accentuato e la deformazione della spalla del bambino ricordano la figura della *Sant'Agata* che il Parmigianino aveva dipinto nella cappella sottostante.

tempo. Un'analoga impostazione torna nel putto sull'arcone a destra del peduccio con i *Santi Luca e Ambrogio,* nella cupola della stessa chiesa di San Giovanni Evangelista affrescata dal Correggio: finora non era mai stato ipotizzato che il Parmigianino fosse intervenuto nella cupola, ma le ottime riproduzioni fotografiche permesse dai ponteggi allestiti in occasione del recente restauro non possono che confermarlo. I bambini dipinti dal Correggio, dilatati e soffici, dalle forme morbide senza contorni con i piani del volto allargati da cui occhieggiano sguardi brillanti, ignorano la svirgolatura da cerbiatto sdutto di quelli del Parmigianino, accompagnata dai sottilissimi corsi del pennello che accentuano l'espressione stirata. Di lì a poco Francesco avrebbe ripetuto testualmente il volto di quel putto nella *Ninfa al bagno* di Fontanellato e, più tardi, nel *Ritratto allegorico di Carlo V.*

Nel sostenere l'attribuzione al Parmigianino del putto sull'arcone della cupola di Correggio non se ne deve comunque travisare il significato. Questo va ricercato in un divertito gioco che nacque tra i due artisti che quotidianamente si incontravano nello stesso cantiere. L'intervento del Mazzola nell'impresa correggesca è rappresentato solo da questa prova circoscritta, non estensibile ad altre zone: essa testimonia il gusto per la divagazione e per lo scherzo e non può assolutamente essere addotta quale prova di discepolato o di sottomissione dell'uno all'altro artista.

Il punto d'arrivo degli esordi del Parmigianino è costituito dagli affreschi nella rocca Sanvitale a Fontanellato presso Parma: il conte Gian Galeazzo Sanvitale commissionò all'artista la decorazione della stanza privata della moglie Paola Gonzaga, una sorta di "stufetta" appartata. Concordemente riconosciuta è la dipendenza di questi dipinti da quelli eseguiti nel 1519 dal Correggio nella camera della badessa del convento di San Paolo a Parma. Il Parmigianino dovette frequentare assiduamente questo capolavoro che fu chiuso al pubblico nel 1524, quando morì la badessa Giovanna da Piacenza che lo aveva commissionato. Dunque Francesco dovette eseguire gli affreschi di Fontanellato entro l'estate di tale anno, prima di partire per Roma.

Compiuti entrambi per una donna, per Giovanna da Pia-





Qui sopra, dall'alto:
Correggio,
volta della camera
della badessa
(1519);
Parma,
convento
di San Paolo.

Atteone sbranato dai cani (1523-1524), particolare delle *Storie di Diana e Atteone*, Fontanellato (Parma), rocca Sanvitale.

Al centro:
volta della camera
di Paola Gonzaga
(1523-1524);
Fontanellato (Parma),
rocca Sanvitale.

Il Parmigianino nella rocca Sanvitale riprende la camera della badessa del convento di San Paolo del Correggio.

cenza quello del Correggio e per Paola Gonzaga quello del Parmigianino, i due cicli decorativi celebrano la stessa divinità, Diana, simbolo di una femminilità fiera, di una castità che non è imposizione ma scelta ricercata. L'analogia tematica si riflette nell'analogia dell'impostazione: le due stanze hanno la stessa spartizione spaziale e il medesimo gioco illusionistico ricordando un finto padiglione di verzura.

Nella "stufetta" di Fontanellato sono rappresentate le *Storie di Diana e Atteone* tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio: secondo il noto brano latino, il giovane Atteone, dopo aver sorpreso Diana al bagno, viene trasformato dalla dea in cervo e sbranato dai suoi cani. La complessa simbologia dell'insieme decorativo è stata interpretata da Maurizio Fagiolo (1970) come metafora





Qui sopra, dall'alto:
Ninfa inseguita dai cacciatori e *Ninfe al bagno* (1523-1524), particolari delle *Storie di Diana e Atteone*, Fontanellato, rocca Sanvitale.

del processo alchemico e, più precisamente, del momento della "coniunctio" del principio maschile con quello femminile, secondo quelle dottrine che, come si sa, affascinarono il Parmigianino. Questa interpretazione, forse insoddisfacente rispetto alla profondità contenutistica della pittura, è stata però essenziale nel fornire importanti chiarimenti iconografici. Il mito di Atteone tramutato in cervo viene ripreso anche da Giordano Bruno (*De gli eroici furori*, 1585) come metafora della bramosia umana di appropriarsi del divino tramite la natura: «Degli suoi cani, degli suoi pensieri egli medesimo venne ad essere la bramata preda, perché, già avendola contratta in sé, non era necessario cercar fuori di sé la divinità». Atteone diventa così l'archetipo dell'uomo eroico, disposto a trasformarsi da cacciatore



A destra:
Ninfa con spiga in mano (1523-1524), particolare delle *Storie di Diana e Atteone*, Fontanellato, rocca Sanvitale.

Nella pagina a fianco:
Ritratto di Gian Galeazzo Sanvitale (1524); Napoli, Capodimonte.

Sul verso del quadro si trova la seguente iscrizione: «Opus de mazolla 1524 f.». L'opera è dunque firmata e datata. Il conte Gian Galeazzo Sanvitale aveva commissionato al Parmigianino gli affreschi nella camera della moglie, Paola Gonzaga, nella rocca di Fontanellato. Il dipinto è stato letto in chiave astrologico-alchemica: il 7 e il 2 incisi sulla moneta sarebbero un'allusione ai pianeti Luna e Giove, posti rispettivamente nel settimo e nel secondo cerchio ermetico.

in preda per penetrare la divinità, Diana.

Penetrare la divinità, confondersi nella sua stessa essenza, nel pensiero dominante del Rinascimento significava annullare le differenze, realizzare l'unità dell'essere, dell'infinito potere dell'uomo che attraverso questa unità, intesa come unità del pensiero, arriva a comprendere tutti i misteri del reale, dunque anche la magia. Ma l'amore di Atteone per Diana è anche morte o annullamento, è la metamorfosi che trasforma l'amante nell'amato. Perché, come scrive Erasmo, si diventa quello che si ama; e anche Savonarola: «Io finalmente l'amante nell'amato, e l'amato nell'amante converto. Il primo perché morendo l'amante in sé, vive nell'amato. Il secondo perché, riconoscendosi l'amato ne l'amante, nell'amante ama sé medesimo, dove amando sé ama l'amante già in amato converso». Per la sua stessa destinazione, il ciclo di Fontanellato si può leggere come una sorta di mistica dell'amore, come parte di un pensiero fortemente intriso di religiosità. La religiosità si fa strada nel Parmigianino sotto la specie più criptica e individualistica: essa va considerata oltre la lettura in chiave esclusivamente alchemica.

Da un punto di vista figurativo, nella rocca Sanvitale il Parmigianino ha realizzato un ambiente serrato e incombente in cui la ricerca intellettualistica di una finta spazialità viene puntualmente contraddetta da un effetto come di scatola chiusa. Mentre il Correggio sfondava con scorci ariosi la leggera parete di verzura che segnava il limite della volta, il Parmigiani-







no, pur adottando gli stessi artifici illusionistici, bloccava lo spazio e lo cristallizzava sulla superficie dipinta. La serrata stanzetta di Fontanellato è quanto esiste di più contrario alla profondità atmosferica del Correggio, alla sua spontanea narrazione e alla sua naturalezza espressiva, al senso di verità e di fisicità reso dalla luce e dal colore. Con questa prima importante impresa pittorica, il Parmigianino respingeva la soluzione che il Correggio gli suggeriva di superare il classicismo aulico tramite il naturalismo. Infatti il Parmigianino ha bandito tutto quello che è naturale, dalla luce al colore allo spazio, e ha scelto la via più difficile che non è quella dell'astrazione, bensì quella della notazione minuziosa e attentissima di tutti i particolari: fronde, animali, incarnati, stoffe. A Fontanellato la cesellatura esasperata di ogni elemento, che si traduce in preziosità ed eleganza, serve a enfatizzare la verosimiglianza. L'artista è andato oltre il naturale attraverso l'imitazione estrema e artificiosa della realtà e nello stesso tempo è sfuggito al naturalismo realizzando ricercate impostazioni arcaizzanti. In effetti la "stufetta" Sanvitale ricorda una decorazione tardogotica quale poteva concepirla uno smaltatore medievale, lontana da quell'equilibrio rinascimentale tra arte e natura, natura e storia, che a Roma era stato proclamato.

Le *Storie di Diana e Atteone* confermano gli esordi di un pittore che viveva un rapporto solitario e individualistico con il proprio stile, escludendo così la mediazione di un maestro e

Nella pagina a fianco, da sinistra:
Ritratto di antiquario (1524), particolare; Londra, National Gallery.

Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione* (1514-1515); Parigi, Louvre.

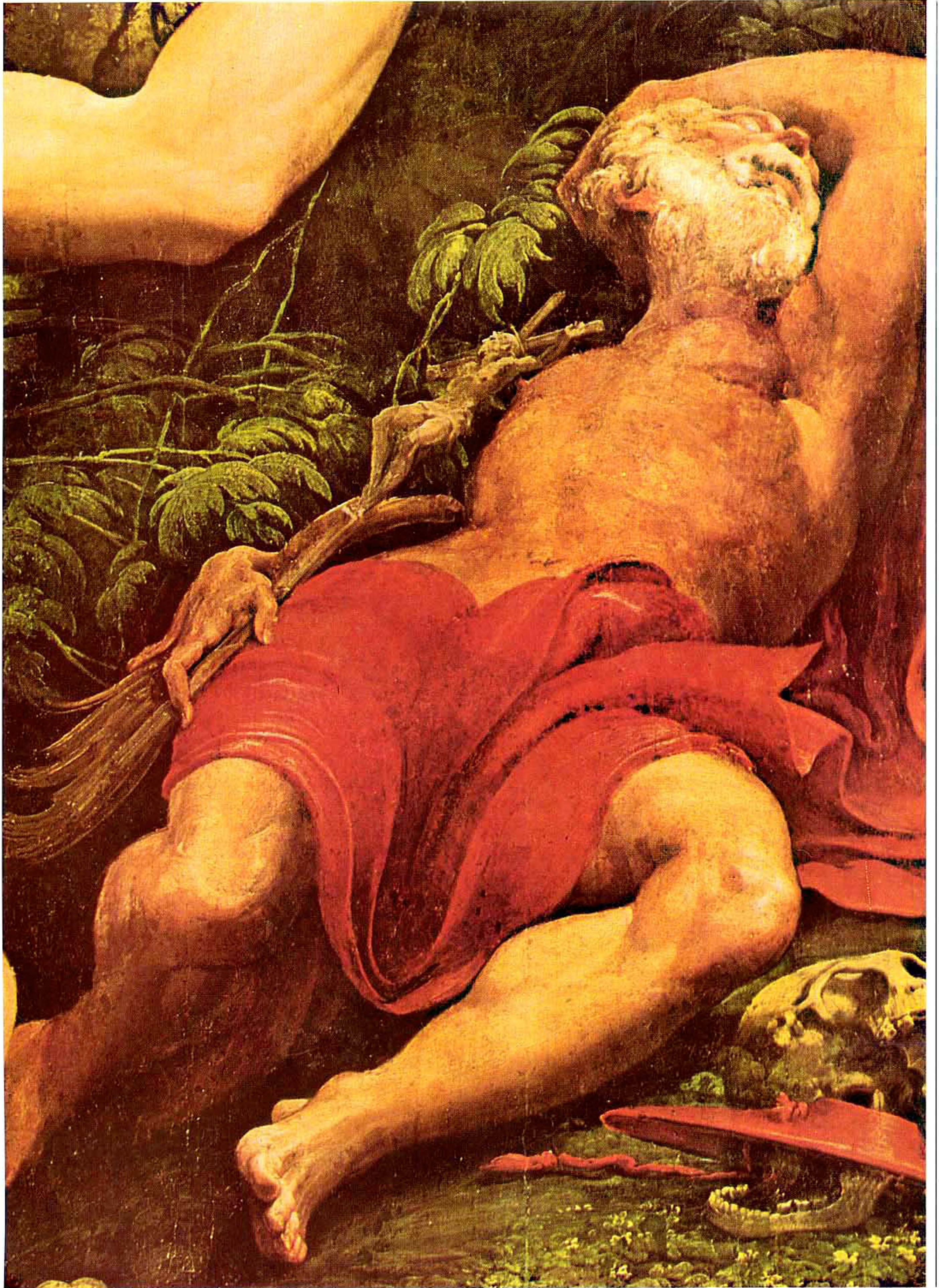
Ritenuto in passato il ritratto di un prete, il dipinto di Londra rappresenta in realtà un antiquario. Lo rivelano gli oggetti messi in evidenza intorno al personaggio: gemme, cammei, monete, bronzetti e il rilievo sul fondo. Il Parmigianino ha probabilmente compiuto il quadro all'inizio del suo soggiorno romano, durante il quale rimase certo suggestionato dai ritratti di Raffaello, morto nel 1520.

ostacolando l'intromissione dei committenti. A Fontanellato si dispiega un "manierismo", ovvero uno "stilismo", sfrenato, non essendo la parola "maniera" che il termine cinquecentesco per significare ciò che modernamente chiamiamo "stile". Se da un lato il Parmigianino rivelava un che di acerbamente adolescenziale nell'irruenta ribellione ai modelli romani conosciuti fino ad allora solo attraverso la loro divulgazione, dall'altro mostrava una cultura attenta al pensiero ermetico e ai testi alchemici. Questi dovevano attrarre irresistibilmente l'intelligenza vivace del giovane Francesco, specie in un ambiente così defilato come Parma. Ma di lì a poco, a Roma il Parmigianino avrebbe scoperto che gli argomenti religiosi e dottrinali che vi si dibattevano erano di tutt'altra attualità.

Al culmine della volta di Fontanellato si trova uno specchio che, nella sua forte connotazione simbolica accentuata dalla scritta «respice finem» che lo circonda, indica la sintesi e forse il superamento della prima formazione del pittore: lo specchio come autorispecchiamento malinconico era attributo degli spiriti saturnini introspettivi ed ermetici e affermazione estrema di individualismo. Dal punto di vista formale, quello stesso specchio rappresenta il trionfo di un ricercato arcaismo come risposta a un'impostazione classicheggiante: al centro dello scrigno di Fontanellato quell'oggetto riflettente appare come il balugìnare corrusco di un'oreficeria barbarica.

Marito di Paola Gonzaga e committente degli affreschi di Fontanellato, il conte Gian Galeazzo Sanvitale si fece ritrarre dal Parmigianino nel dipinto ora conservato a Napoli, nel museo di Capodimonte, sul retro firmato e datato 1524. Nel quadro il Parmigianino ha dispiegato il medesimo stile del ciclo decorativo: una suprema eleganza da cultura gotico-cortese sovrapposta a dati formali di origine veneta e lombarda. Come ha dimostrato Maurizio Fagiolo (1970), la cultura che serpeggia nell'opera è intrisa ancora di significati ermetici: a tali significati alludono oggetti ricchi di valenza simbolica, come la moneta con i numeri 7 e 2 e la medaglia sul cappello piumato con la raffigurazione delle Colonne d'Ercole.

Di più difficile datazione è invece il cosiddetto *Ritratto di antiquario* della National Gallery di Londra, che si identifica con quello descritto nell'inventario di Ranuccio Farnese del 1587 come «ritratto di un prete». In realtà l'effigiato non è un ecclesiastico e corrisponde all'iconografia dell'antiquario inteso in senso rinascimentale, cioè il dotto letterato, studioso di testi classici e devoto raccoglitore di antichità. Datato generalmente intorno al 1523, il quadro di Londra risulta in realtà di poco posteriore al *Ritratto di Gian Galeazzo Sanvitale*, la cui connotazione di ritratto ufficiale comporta l'accentuazione del verticalismo "gotico" come fosse attributo cortese. Il *Ritratto di antiquario*, pur mantenendo un legame con la cultura norditaliana, in particolare con Dosso Dossi nella plasticità del volto e nell'apertura del paesaggio, presenta una dilatazione volumetrica della figura, maestosa in primo piano, e una calibratura compositiva che fanno supporre una più approfondita considerazione degli innovativi ritratti di Raffaello. Il leggero mutamento di clima, più che di stile, che si percepisce nel ritratto, potrebbe farlo avanzare agli inizi del periodo romano, senza per questo allontanare di troppo il termine della fine del primo periodo parmense indicato dal Freedberg (1950).



Il soggiorno romano

NELL'ESTATE del 1524, a soli ventun anni, il Parmigianino si trasferì a Roma accompagnato dagli zii che ritennero giunto il momento di una più ampia affermazione per il nipote. Il soggiorno romano è povero di dati documentari relativi alle opere: la sola datazione certa è quella dell'incisione del Caraglio (1526) tratta dal disegno del Parmigianino con l'*Adorazione dei pastori*. Numerose sono invece le notizie biografiche. Quando l'artista giunse a Roma era appena stato eletto papa col nome di Clemente VII il cardinale Giulio de' Medici, nipote di Lorenzo il Magnifico e cugino di Leone X. L'elezione di un fiorentino, colto, brillante e raffinato, apparve come una reazione al breve e impopolare pontificato di uno straniero, Adriano VI, che aveva mal compreso le esigenze spettacolari della "romanità", ovvero di quelle vitali esteriorizzazioni che pittura e scultura attualizzavano assumendo i modelli antichi come mezzi di divulgazione o di difesa della fede cristiana; un universo figurativo che i luterani avrebbero attaccato con furia iconoclasta. Il soggiorno romano del Parmigianino, che coincise con la prima fase del pontificato di Clemente VII, sarebbe stato interrotto in modo traumatico dal sacco della città avvenuto nel 1527.

Intanto con l'elezione di Clemente VII, morto da poco Raffaello e ripartito Michelangelo per Firenze, si era costituito a Roma un particolarissimo clima culturale e artistico condizionato proprio dall'assenza dei due grandi. Lo iato che si venne a formare fu colmato da uno sviluppo sofisticato e intellettualistico dello stile, a opera di un gruppo di pittori che erano accorsi nella città papale attratti dalla possibilità di una ricerca individualista di un ideale estetizzante che rispondesse alla loro ipersensibilità per la bellezza e la sensualità. Nei pochi anni tra il 1523 e il 1527 si gettò a Roma il seme del "protomanierismo" intellettualizzante che ebbe la sua massima realizzazione proprio in opere tarde del Parmigianino: per esempio la *Visione di san Girolamo* o la *Madonna dal collo lungo*. L'ambiente culturale formatosi alla corte vaticana aveva un carattere di vero cenacolo artistico: fortemente incoraggiato da Clemente VII e dal suo





Nella pagina a fianco: *Visione di san Girolamo* (1527), particolare; Londra, National Gallery.

Qui sopra, dall'alto: *Adorazione dei pastori* (1526); Amburgo, Kunsthalle.

Gian Giacomo Caraglio, *Adorazione dei pastori* (1526), incisione.

circolo formato da personaggi quali il datario Giberti e il segretario Paolo Valdambrini, esso ruotava attorno a Sebastiano del Piombo, decano del gruppo, e comprendeva una serie di formidabili talenti, quali Rosso Fiorentino, Polidoro da Caravaggio, Baldassarre Peruzzi, Perin del Vaga e lo stesso Parmigianino. Emerse da essi uno stile inedito, fatto di raffinatezza ed eleganza, controllato con aristocratico distacco, che raggiunse livelli di sofisticatezza verso i quali la "scuola raffaellesca" non s'era mai spinta. I primi anni del pontificato di Clemente VII furono forse gli unici nel Cinquecento in cui i modelli di Raffaello e di Michelangelo furono tenuti volutamente lontani. Il papa stesso non sentì l'esigenza di richiamare da Firenze Michelangelo, come gli altri pontefici fecero invece con regolarità. Inoltre la partenza di Giulio Romano per Mantova, nel 1524, accentuò la distanza dal classicismo aulico del secondo decennio. Persino Sebastiano, il devoto di Michelangelo, si allontanò dai modi del maestro nei ritratti eseguiti negli anni Venti, che possono considerarsi l'emblema dello stile di quel periodo per il livello di raffinatezza cromatica, per il sofisticato gioco psicologico, per l'artificio intellettualistico, divenendo il modello per i giovani artisti del gruppo.

In un ambiente come questo è facile immaginare l'accoglienza che ebbe un dipinto come l'*Autoritratto allo specchio*, presentato al papa come un saggio di introduzione insieme alla *Sacra famiglia* ora al Prado e a una non identificata «Circonci-



A sinistra:
Sacra famiglia (1524);
Madrid, Prado.

A destra:
Autoritratto allo specchio (1524);
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

A proposito dell'*Autoritratto allo specchio*, il Vasari racconta che «per investigare le sottigliezze dell'arte» il Parmigianino «si mise un giorno a ritrarre se stesso, guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzo tondi. [...] Laonde fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda, e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio e particolarmente se stesso[...]. Vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella, che pareva verissima. E perché Francesco era di bellissima aria, ed aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina: anzi gli successe così felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti che il dipinto».



sione», secondo quanto riferisce il Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1568. La ricerca formale, che era nello stesso tempo ricerca di originalità assoluta e di spettacolare virtuosismo, unita al contenuto fortemente simbolico, era quanto di più atteso per quella corte che sin dall'inizio accolse e omaggiò Francesco Mazzola come "nuovo Raffaello".

Il primo degli incontri fondamentali che Roma offrì all'artista parmense fu quello con Rosso Fiorentino. Anzi il rapporto fra i due pittori fu così stretto che dalla lettura incrociata delle *Vite* del Rosso e del Parmigianino si ricavano notizie preziose per ricostruire le vicende romane di quest'ultimo, soprattutto in relazione ai committenti e ai mecenati che erano gli stessi per i due artisti: Angelo Cesi, Baverio dei Carocci detto il Baviera, il Giberti e il Valdambrini. Il Baviera era anche l'editore che tirava le stampe dalle incisioni che Gian Giacomo Caraglio eseguiva dai disegni del Rosso e del Parmigianino.

Inoltre nella *Vita* di un altro «amicissimo» del Rosso, Giovanni Antonio Lappoli, si leggono altre notizie fondamentali

che permettono di circoscrivere con precisione il momento dell'arrivo del Parmigianino a Roma: venendo da Arezzo al seguito di Paolo Valdambrini, il Lappoli giunse a Roma solo quando vi fu cessata la peste. Poiché il contagio si interruppe definitivamente solo nell'estate del 1524, l'arrivo del Lappoli a Roma avvenne poco dopo tale data. Alla corte papale l'artista «trovò Perino, il Rosso ed altri amici suoi; ed oltre a ciò [...] Giulio Romano, Bastiano Veneziano e Francesco Mazzuoli da Parma che in quei giorni capitò a Roma».

Il perno attorno a cui ruota il problema del rapporto tra il Parmigianino e il Rosso è un disegno conservato a Chatsworth: perfettamente rifinito, il foglio raffigurante il *Matrimonio della Vergine* fu tra le prime opere di una certa compiutezza eseguite dal Mazzola al momento del suo arrivo. La composizione è certo analoga a quella della pala che il Rosso aveva eseguito per San Lorenzo a Firenze alla fine del 1523, poco prima di partire per Roma, dove è documentato il 26 aprile 1524. Il Parmigianino, giungendo nella città papale solo dopo l'estate di quello stesso anno, in effetti avrebbe avuto tutto il tempo di vedere il dipinto a Firenze; ma è più probabile che abbia derivato il suo disegno non tanto direttamente dalla pala, bensì da qualche studio che il Rosso si era portato a Roma. Qui i contatti tra il Parmigianino e il Rosso soprattutto nella produzione grafica furono intensi, dal momento che i due artisti lavoravano per lo stesso editore di stampe, il Baviera, che pubblicò l'incisione del Caraglio tratta dal foglio del Parmigianino. È probabile dunque che proprio il Fiorentino avesse incoraggiato il Mazzola a utilizzare un suo schizzo.

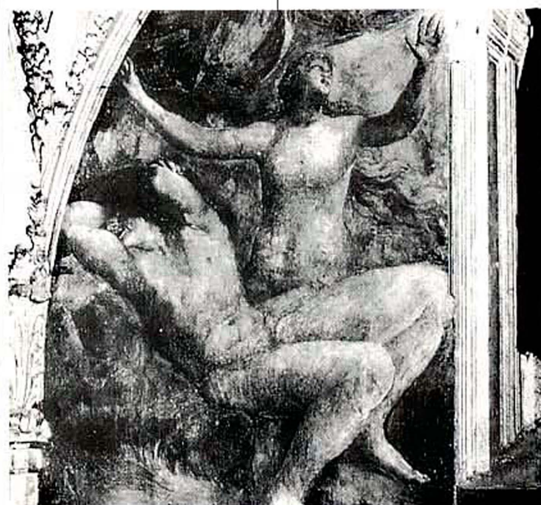
Nel disegno del Parmigianino, però, lo spunto del Rosso non si estende allo stile che invece dipende in larga parte dall'opera di Raffaello in Santa Maria della Pace a Roma: questo fu un luogo importante per il Mazzola visto che, oltre a essere il quartiere degli stampatori dove il Baviera aveva bottega, era anche la chiesa dove in quel momento era impegnato a dipingere l'amico Rosso. In questo primo esordio romano il Parmigianino acquisì elementi estranei alla sua prima formazione parmense. In particolare negli inquieti e squilibrati esiti del pittore fiorentino trovò una conferma alla sua spontanea tendenza all'allungamento esasperato delle figure sino a giungere alla sorprendente novità della pala con la *Visione di san Girolamo* ora alla National Gallery di Londra, l'ultima opera romana, tutta svolta sulla verticalità dell'asse centrale in un assurdo e allucinato sviluppo longitudinale.

A Roma il Parmigianino comprese soprattutto che non si trattava più di assimilare prestiti formali da un più elaborato sistema figurativo, ma che vi si dibatteva la questione essenziale per l'arte e per lo stile, oltre che per l'ideologia e la dottrina, che era la conciliazione dei due poli opposti del problema "arte", rappresentati da Raffaello e da Michelangelo. Per appropriarsi dei termini della questione l'artista parmense fece alcune concessioni alla cristallina certezza dei suoi precoci raggiungimenti formali. Durante gli anni romani il Parmigianino dipinse relativamente poco, ma disegnò moltissimo ed eseguì innumerevoli studi da Raffaello, in particolare dalle Stanze vaticane e dai cartoni per gli arazzi. La sua attività grafica fu in questo periodo più importante di quella pittorica e densa di novità: furono infatti pochi i dipinti e pochissimi quelli con

Qui sotto:
Raffaello,
Sibille e angeli
(1514 circa),
particolare;
Roma,
Santa Maria
della Pace,
cappella Chigi.

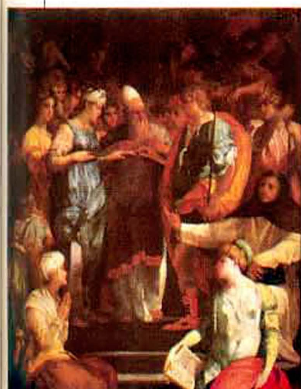
Rosso Fiorentino,
La creazione di Eva
(1524),
particolare;
Roma,
Santa Maria
della Pace,
cappella Cesi.





Qui sotto:
Rosso Fiorentino,
Matrimonio della Vergine
(1523);
Firenze,
San Lorenzo.

Gian Giacomo Caraglio,
Matrimonio della Vergine
(1524),
incisione.





A sinistra:
Matrimonio della Vergine
(1524);
Chatsworth,
Devonshire Collection.

Gian Giacomo Caraglio eseguì la sua incisione riferendosi al foglio del Parmigianino, che a sua volta aveva come modello la composizione del Rosso Fiorentino, conosciuta direttamente a Firenze o attraverso degli studi portati a Roma. Nato a Verona intorno al 1500, Gian Giacomo Caraglio giunse a Roma nel 1520 circa, dove eseguì settanta incisioni, molte tratte da opere del Rosso Fiorentino, di Perin del Vaga, del Parmigianino. Lo stampatore delle lastre del Caraglio fu Baverio dei Carocci, detto il Baviera, che aveva bottega presso Santa Maria della Pace. La chiesa, con gli affreschi di Raffaello nella cappella Chigi, diventò un fondamentale punto di riferimento per il Rosso e il Parmigianino, e i rappresentanti dello "stile clementino". Nel 1527 anche il Caraglio lasciò Roma invasa dai lanzichenecchi.

una destinazione ufficiale, sostituiti da piccole opere da cavalletto: fra le rare eccezioni furono il *Ritratto di Lorenzo Cybo* e la *Visione di san Girolamo.*

Il *Ritratto di Lorenzo Cybo*, ora a Copenaghen, porta sul retro la data 1523 che evidentemente non è contemporanea al dipinto che secondo il Vasari fu eseguito a Roma: «Il signor Lorenzo Cybo, capitano della guardia del papa e bellissimo uomo, si fece ritrarre da Francesco». Nell'opera si avverte l'avvenuto impatto con i ritratti romani compiuti da Sebastiano del Piombo negli anni Venti. Rispetto all'eleganza cortese e astratta del *Ritratto di Gian Galeazzo Sanvitale*, emana qui un senso di

naturalezza ottenuto tramite un eccesso di virtuosismo nella resa dei tessuti e di tutti i particolari qualificanti l'ambientazione, compresa la vivezza psicologica del personaggio. Di nuovo, attraverso la resa più che esatta del dettaglio, il Parmigianino ha raggiunto un senso di naturalezza per così dire mistificante perché ottenuta con il massimo dell'artificio. Attraverso questa finzione il pittore è giunto all'estremo grado di sofisticato intellettualismo che può definirsi, con proprietà contenutistica del



Ritratto di Lorenzo Cybo (1525 circa); Copenaghen, Statens Museum for Kunst.

«Sentendo la fama di costui», ovvero del Parmigianino, «il signor Lorenzo Cybo, capitano della guardia del papa e bellissimo uomo, si fece ritrarre da Francesco; il quale si può dire che non lo ritraesse, ma lo facesse di carne e vivo» (Vasari 1568). La critica ritiene che la data 1523, iscritta in basso a destra del quadro, non sia attendibile: l'opera, affine ai ritratti romani di Sebastiano del Piombo, fu eseguita dal Parmigianino dopo il 1524, anno dell'arrivo dell'artista a Roma. La famiglia Cybo, essendo imparentata con i Medici, incontrò particolare fortuna durante i pontificati di Leone X e di Clemente VII. La madre di Lorenzo Cybo (1500-1549) era Maddalena de' Medici, figlia di Lorenzo il Magnifico.

termine, "manierista".

Di datazione molto controversa è la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del museo di Capodimonte, giunta a Napoli dalla collezione Farnese di Parma. Variamente collocato dalla critica sia nel periodo romano che in quello bolognese e addirittura nell'ultimo periodo parmense dal Freedberg (1950), il dipinto risulta databile negli anni romani per la forte suggestione raffaellesca che vi si percepisce, immediata ed entusiasta. Ma anche per altri motivi: l'insistito raffaellismo è in realtà qualcosa di più e riflette l'assimilazione del classicismo romano secondo le elaborazioni che ne avevano dato, più che il maestro in persona, i suoi collaboratori e seguaci, come Giulio Romano e Perin del Vaga. Si può credere che queste suggestioni fossero più stimolanti se provocate a contatto diretto con l'ambiente che le aveva prodotte, mentre sembrerebbe piuttosto intempestiva una loro utilizzazione così di prima mano in un ambiente artistico mutato, come Bologna o ancor più Parma negli

A destra:
Madonna col Bambino e san Giovannino (1525 circa); Napoli, Capodimonte.

Sotto:
Raffaello e bottega, *Madonna col Bambino e san Giovannino* (*Madonna del diadema*) (1510-1511); Parigi, Louvre.

Il quadro ora a Napoli è l'opera dove il Parmigianino rivela in maniera più esplicita le suggestioni raffaellesche.



anni Trenta. Probante di una piena collocazione del quadro di Capodimonte negli anni romani, è il calibrato rapporto, realmente classico in senso sia spaziale che compositivo, tra le figure e il paesaggio, che non era mai stato un motivo essenziale della ricerca del Parmigianino. Più che la tipologia del paesaggio o delle figure è il loro spaziarsi secondo una corretta impostazione prospettica dal primo piano al fondo a trasmettere una profondità reale e atmosferica e a dare alla composizione la "misura" raffaellesca.

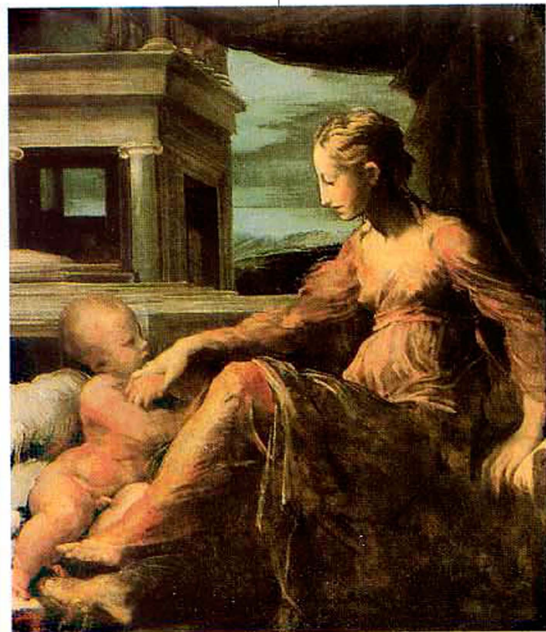
Il dipinto di Napoli è il punto più avanzato di omaggio all'ambiente figurativo romano verso il quale il Parmigianino poteva spingersi. Già in un'opera di poco posteriore come la *Visione di san Girolamo* ora a Londra, questo equilibrio classico fittizio è rotto, invertito nei suoi princìpi attraverso figure che si ribaltano sul primo piano più piccole di quelle sul fondo. Nella pala londinese sicuramente le esperienze romane sono molto più approfondite che nel dipinto di Napoli anche se le

citazioni sono meno evidenti, ma l'approfondimento stesso le porta a mutarsi per sempre. Il misurato equilibrio compositivo del dipinto di Capodimonte resta dunque un unicum nel percorso del Parmigianino.

Altre due opere presumibilmente del periodo romano offrono i raffronti più diretti con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Napoli. Si tratta della *Madonna col Bambino* di recente passata dalla collezione Seilern alle Courtauld Galleries di Londra, e dello *Sposalizio mistico di santa Caterina* già appartenuto alla collezione Borghese e ora a Londra alla National Gallery. Si legge nei tre dipinti la stessa ritmica compositiva che ondeggia sulla sinuosità della linea che, attraversando le braccia, lo scollo e le spalle, unisce le due estremità delle mani secondo una traiettoria leggermente in tralice. Anche il trattamento pittorico è lo stesso e comincia a marcare la distanza con le opere giovanili: la pennellata infatti rinuncia alla sciolta disinvoltura con cui mimava la resa naturalistica degli oggetti, ma viene scomposta nei suoi elementi di colore e di luce non più fusi ma come sovrapposti e perfettamente tenuti sotto controllo. È una sorta di processo chimico che fa crepitare la superficie pittorica e, nella sua fase di scomposizione, sotto il barbaglio di un intreccio filamentoso, rende irriconoscibile la specificità della materia che costituisce gli oggetti, come le stoffe degli abiti, la materia dei capelli, la sostanza degli incarnati e della luce. È un processo che si sarebbe evoluto al massimo grado nel periodo bolognese dell'artista, in dipinti quali la *Madonna con santa Margherita*, la *Madonna della rosa* o la *Madonna con san Zaccaria*, dove le superfici pittoriche ribollono come in un crogiuolo alchemico.

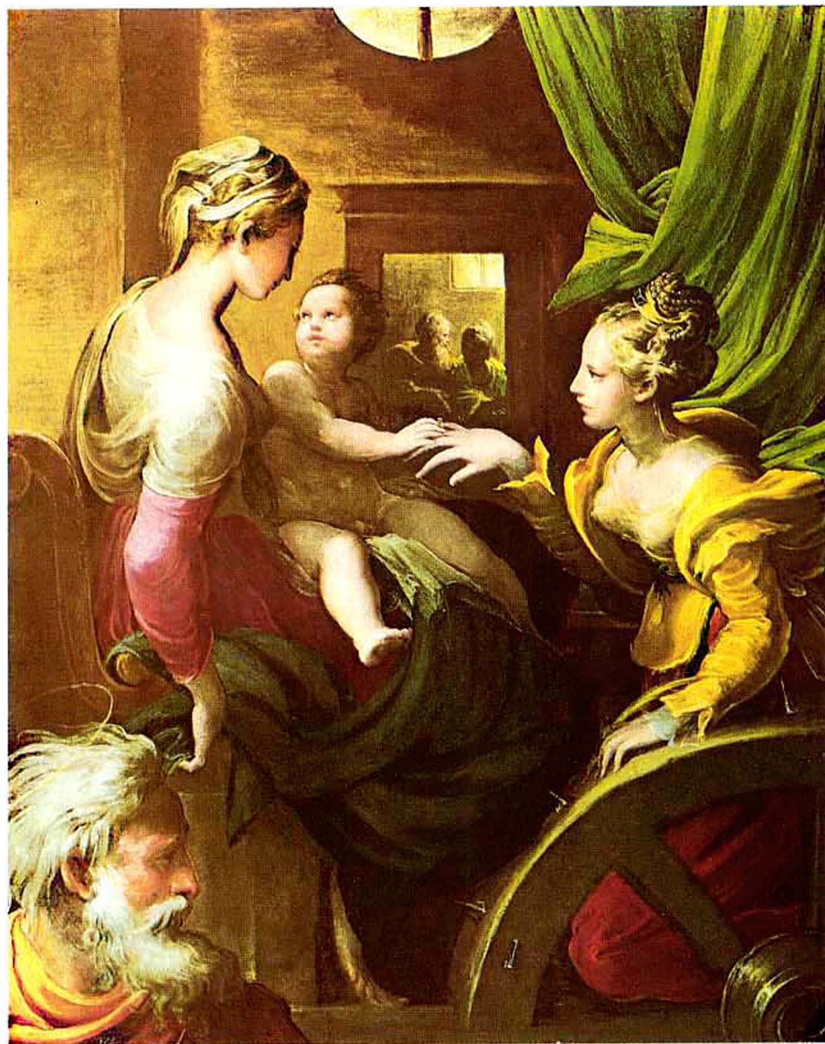
La pala con la *Visione di san Girolamo* è l'opera capitale, in ogni senso conclusiva, del soggiorno romano del Parmigianino. La pala fu commissionata da Maria Bufalini per la cappella di San Salvatore in Lauro, e a essa l'artista stava lavorando nel momento in cui le truppe imperiali entrarono in città. Ma, come narra il Vasari, «vedendolo lavorare», i lanzichenecchi «restarono in modo stupefatti di quell'opera, che come galantuomini che doveano essere, lo lasciarono seguitare. E così mentre che l'impissima crudeltà di quelle genti barbare rovinava la povera città, e parimente le profane e sacre cose, senza aver rispetto né a Dio né agli uomini; egli fu da quei tedeschi provveduto e grandemente stimato e da ogni ingiuria difeso». Ma «nel mutarsi poi dei soldati», quando evidentemente al gruppo dei primi conquistatori era subentrata l'orda dei soldati saccheggiatori, sbandati e incontrollabili per i loro stessi comandanti, il Parmigianino fuggì dalla città abbandonando il quadro nel refettorio dei frati di Santa Maria della Pace. Da qui la tavola fu poi trasportata dagli stessi committenti a Città di Castello dove venne posta nella cappella della famiglia Bufalini nella chiesa degli agostiniani.

Il dipinto era stato preceduto da una intensissima ricerca grafica, testimoniata dai venti e più disegni a esso connessi che sono pervenuti: questi studi mostrano quanto il guizzo serpentinato e ascendente in cui si può sintetizzare l'intera composizione sia frutto di un attento esame compositivo che ne calibra tutte le componenti. Nessun foglio ha una precisa corrispondenza con il dipinto finito, ognuno presenta differenti possibilità di soluzione. Particolarmente interessante è lo studio con-



Madonna col Bambino (1525-1526); Londra, Courtauld Institute Galleries.

Ricorda il Vasari che Francesco «studiando in Roma volle vedere tutte le cose antiche e moderne, così di scultura come di pittura, che erano in quella città; ma in somma venerazzione ebbe particolarmente quelle di Michelangelo Buonarroti e di Raffaello da Urbino; lo spirito del qual Raffaello si diceva poi esser passato nel corpo di Francesco, per vedersi quel giovane nell'arte raro e ne' costumi gentile e grazioso».



Sposalizio mistico di santa Caterina (1525-1526); Londra, National Gallery.

Il dipinto è identificabile con il «quadro in tavola di tre palmi la Madonna et il Bambino che mette l'anello in dito a Santa Caterina e San Giuseppe e due altre figure [...] del Parmigianino» ricordato nell'inventario della collezione Borghese del 1693. Intorno al 1800 il quadro giunse in Inghilterra acquistato da William Young Ottley. Il dipinto è databile vicino al disegno con l'*Adorazione dei pastori* di Amburgo.

servato presso la Galleria nazionale di Parma che ha il carattere di schizzo velocissimo in cui tutte le figure che compongono la *Visione di san Girolamo* sono già esattamente come compaiono nell'opera finita, anche nei particolari dei gesti e delle pose: si tratta dunque di un disegno da collocare al termine della ricerca dell'artista. Il foglio infatti rappresenta una vera e propria composizione, non figure accostate indipendentemente tra loro: lo provano lo sguardo della Madonna e il gesto deciso del Bambino rivolti verso la figura del Battista, che viene così agganciato all'ellissi compositiva che nel centro svuota lo spazio per il san Girolamo dormiente. L'unico elemento che rispetto allo studio grafico il Parmigianino mutò e addirittura ribaltò fu il rapporto dimensionale. Infatti la composizione, mentre nel disegno presenta un andamento orizzontale, nel quadro si dispone in senso verticale creando, in un effetto opposto, uno squilibrio delle proporzioni. Fu proprio questa la novità sorprendente del quadro.

La *Visione di san Girolamo* documenta l'avvenuto contatto del Parmigianino con la maniera di Michelangelo. Egli qui adotta l'assoluta novità formale proposta dalla *Madonna di Bruges*. La scultura del Buonarroti era partita prestissimo per Bruges, forse già nel 1506, ma il suo modello iconografico doveva essersi immediatamente diffuso. Forse però il Parmigianino poté studiare questa composizione di prima mano, dal disegno di Michelangelo ora conservato al British Museum con lo schiz-

zo della Vergine nella sua forma definitiva.

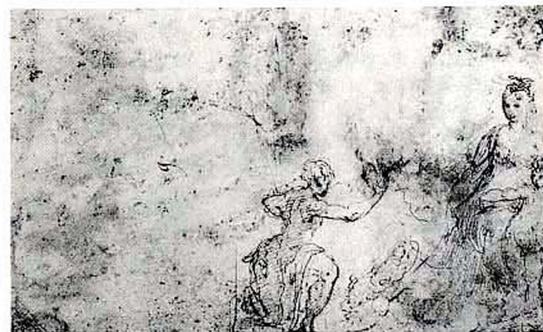
Sullo stesso foglio vi è una complessa figurazione che consiste in due nudi maschili che ne sollevano un terzo. Questa è l'identica composizione di una tavoletta comparsa con l'attribuzione al Parmigianino sul mercato antiquario londinese, con l'unica differenza che i tre nudi sono stati trasformati in putti. Il ritrovamento del piccolo dipinto porta a pensare che, nel momento di concepire la Madonna per la *Visione di san Girolamo*, il Parmigianino avesse avuto modo di conoscere proprio questo disegno di Michelangelo, dal quale avrebbe poi tratto l'ulteriore spunto compositivo per i tre putti.

Alla riflessione sul breve periodo romano del Parmigianino sono legate alcune considerazioni generali sullo sviluppo formale e sui contenuti più interni della sua pittura. Questi furono certamente gli anni più intensi per la sua maturazione e lo testimoniano la quantità di disegni prodotti in questo periodo, come se attraverso il processo di distillazione del disegno egli riuscisse a impadronirsi delle sorprendenti novità figurative che a Roma si erano elaborate, potesse indagarle e comprenderle, senza apparentemente contraddire l'intima coerenza del proprio stile. Solo nel periodo romano e solo nei disegni (salvo le pochissime eccezioni nei dipinti) l'opera del Parmigianino manifestò una novità assoluta rispetto alle premesse stilistiche evidenziate nelle prove precedenti: l'artista rivelò un inedito interesse per lo spazio inteso come concetto sintetico di luogo dell'agire umano e in quanto tale costruito, architettato anche quando è naturale, fisicamente presente al pari delle figure agenti, e significante quanto queste.

Nella sua impresa giovanile in San Giovanni Evangelista, il Parmigianino aveva rivelato la sua avversione nei confronti di una spazialità illusiva che in qualche modo esaltasse l'agire delle figure e assecondasse l'esposizione narrativa del fatto. Per il pittore le figure si componevano nel dipinto al di fuori di una dimensione spaziale e temporale, senza azione, con assoluta indifferenza verso i piani prospettici. L'articolazione dello spazio si realizzava attraverso le relazioni tra le forme contraddicendo le possibilità di rappresentazione prospettica a priori di uno spazio verosimile. Si trattava di un imprescindibile elemento di poetica che sarebbe stato confermato, sul piano formale, dal progressivo ingigantirsi della scala dimensionale dei personaggi, dal loro isolarsi sul primo piano e, di conseguenza, dal progressivo ridursi del loro numero. Così, scorrendo il catalogo delle opere del Parmigianino a partire dagli anni 1525-1526, si nota che le figure conquistano progressivamente l'intero spazio disponibile tendendo all'isolamento: liberamente si espandono la Vergine della *Visione di san Girolamo*, il *San Rocco*, il santo e il cavallo nella *Conversione di San Paolo*, la *Madonna della rosa*, l'*Amore che fabbrica l'arco*, la *Madonna dal collo lungo*, l'*Antea*, fino alle vergini isolate e stanti degli affreschi parmensi di Santa Maria della Steccata e ai santi della pala di Dresda. Solo la *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Napoli, che come si è visto è sotto la più diretta influenza raffaellesca, stabilisce con lo sfondo paesaggistico un equilibrato rapporto e realizza quindi una naturalistica immissione nell'atmosfera. La pluralità delle figure raccolte in una composizione per narrare un accadimento si era esaurita per sempre a Fontanellato.

Ma quando giunse a Roma, il Parmigianino ebbe per la





Dall'alto:
Visione di san Girolamo (1527); Londra, National Gallery.

Studio per la *Visione di san Girolamo* (1527), particolare; Parma, Galleria nazionale.

Il Parmigianino abbandonò l'opera quando lasciò Roma per sfuggire al sacco della città.

Qui sotto:
Tre putti (1525-1526).

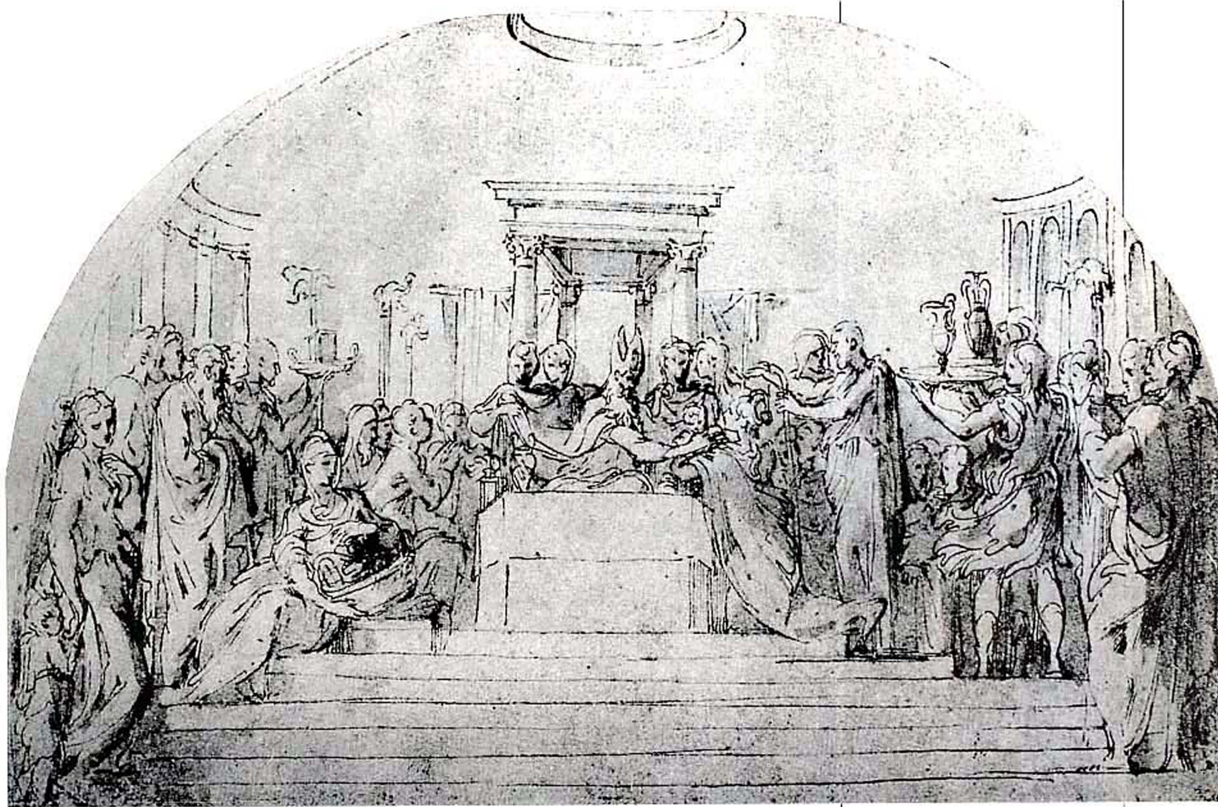
Michelangelo,
Studi di figure e
Madonna di Bruges
(1504 circa),
particolare;
Londra,
British Museum.





A destra, dall'alto:
Circoncisione
(1525-1527);
Londra,
British Museum.

Matrimonio
della Vergine
(1525-1527);
Parigi,
Ecole Nationale
Supérieure
des Beaux-Arts.

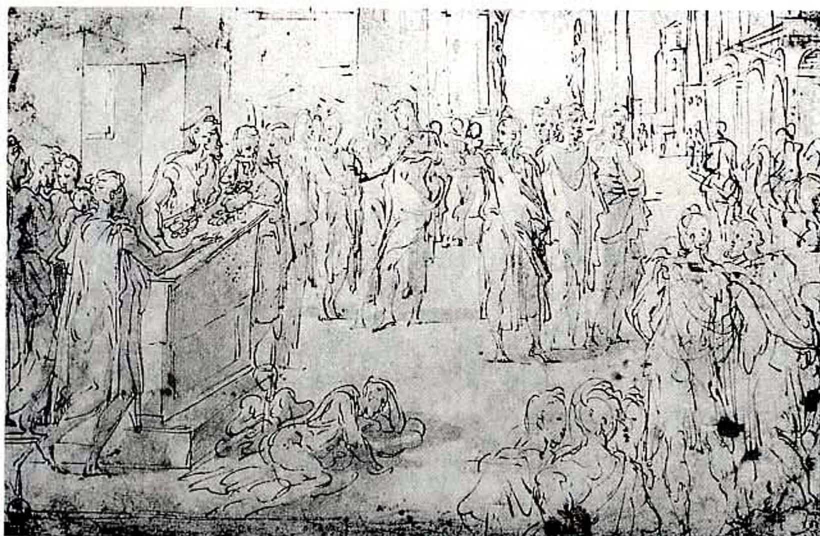




prima volta la visione diretta delle Stanze nelle quali Raffaello aveva creato uno spazio architettato come perfetta realizzazione formale e compiuto manifestarsi dell'universalità del pensiero cristiano. Il Parmigianino comprese che era in quello spazio il senso ultimo della classicità di Raffaello e del suo "stile romano", che esauriva tutti i debiti formali con i portati delle altre culture pittoriche per trasformarsi in un elemento linguistico totalizzante, onnicomprensivo. La riflessione su questa nuo-









va spazialità marchiava inevitabilmente l'opera anche delle individualità artistiche più forti.

Fu quindi l'impianto compositivo delle Stanze vaticane e dei cartoni per gli arazzi che formò l'oggetto dello studio del Parmigianino. Il disegno del British Museum raffigurante una *Circoncisione* e quello, abbastanza simile, con il *Matrimonio della Vergine* dell'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, rendono con evidenza questa evoluzione. In essi il Parmigianino ha sperimentato il problema compositivo di una vasta decorazione sviluppata orizzontalmente. Si potrebbe anche supporre che l'artista si stesse dedicando allo studio di problemi connessi con l'eventuale incarico di affrescare la sala dei Pontefici in Vaticano, certamente nei pensieri di Clemente VII. Quella commissione purtroppo non venne mai. Ma già in questi studi preliminari la sintassi compositiva di Raffaello è approfondita dal Parmigianino in tutti gli elementi. In particolare, la scansione spaziale nel *Matrimonio della Vergine* di Parigi è esattamente ricalcata su quella della *Messa di Bolsena* ed è sorprendente vedere come vi sia un'identica rispondenza nel rapporto tra le masse dei pieni e dei vuoti. Così nel *Cristo che guarisce i malati*, un disegno a inchiostro acquarellato del Musée de Pincé di An-

A sinistra, dall'alto:
Cristo che guarisce i malati (1526 circa); Angers, Musée de Pincé.

Chiamata di Matteo (1525-1527); Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Si tratta ancora di studi per grandi composizioni in cui il Parmigianino enfatizza l'elemento architettonico. In questi schizzi l'artista rivelò un inedito interesse per lo spazio costruito come scenario per le figure agenti.

Qui sopra, dall'alto:
Raffaello, *La scuola di Atene* (1509-1510), particolare; Città del Vaticano, stanza della Segnatura.

Raffaello, *Predica di san Paolo* (1515); Londra, Victoria and Albert Museum.

Entro il 1516 Raffaello terminò i cartoni per gli arazzi della Cappella sistina. La sua enfasi monumentale è ripresa dal Parmigianino nei disegni.





gers, databile intorno al 1526, la composizione ripete quella della *Scuola di Atene*, ripresa però da un punto di vista ravvicinato. Come per i precedenti, si tratta dello studio per una grande composizione in cui viene enfatizzato l'elemento architettonico e il Parmigianino stesso doveva considerarlo un'opera importante, poiché gli si possono collegare un gran numero di schizzi e studi. Nella *Chiamata di Matteo* degli Uffizi vi è invece una commistione di diversi brani dai cartoni per gli arazzi vaticani: tutta la parte destra deriva, invertita, dall'analoga scena con l'*Elemosina degli apostoli* nella *Morte di Anania*, mentre il taglio diagonale che sfonda sugli edifici arretrati è ispirato dalla *Predica di san Paolo*.

È significativo come il Parmigianino non abbia mai sentito l'esigenza di trasporre nei dipinti queste complesse organizzazioni spaziali, pur comprendendone profondamente il significato. Ne fece solo un accenno nella piccola tavola delle Courtauld Galleries, già citata, dove alla Madonna col Bambino fa da sfondo un vasto edificio porticato. Tale edificio riprende la



Qui sopra, dall'alto:
Visitazione
(1525-1527),
particolare;
Parma,
Galleria nazionale.

Sebastiano
del Piombo,
Resurrezione di Lazzaro
(1517-1519),
particolare;
Londra,
National Gallery.

A destra:
Cristo che guarisce
i lebbrosi
(1525-1527);
Chatsworth,
Devonshire
Collection.

L'edificio sul fondo ricorda i progetti del Bramante.

tipologia di quello in secondo piano nel disegno con la *Visitazione* della Galleria nazionale di Parma, ma con tutt'altro effetto di costruzione spaziale.

Nel *Cristo che guarisce i lebbrosi*, oggi a Chatsworth, lo studio della costruzione moderna sul fondo (quindi citazione contemporanea e non classica) è resa in maniera quasi realistica per le somiglianze puntuali con quelle progettate dal Bramante, per esempio per palazzo Corneto, o con gli studi architettonici di Raffaello. In questo disegno il contatto con Raffaello si estende anche a elementi propriamente stilistici, comunicando alle figure una monumentalità salda ed espansa e all'eloquio una certa fluidità. Vi si ripete l'impostazione a ritmo montante da sinistra verso destra dei cartoni. In particolare il Parmigianino si è servito degli schemi ribaltati della *Consegna delle chiavi* e del *Sacrificio di Listra* per il gruppo in precipitosa agitazione dei personaggi a sinistra che si tendono verso il Cristo; l'irruenza di quest'ultimo, però, più che dalla pacata figura dei cartoni, sembra derivare dall'enfasi dell'Aristotele della *Scuola di Atene*. La composizione risente inoltre dell'impatto emozionato con cui alcune figure di Sebastiano del Piombo si collocano sulle superfici dipinte.

Se a Roma il Parmigianino acquistò la chiara consapevolezza che i suoi problemi formali dovevano fare i conti quasi esclusivamente con le soluzioni che Raffaello aveva codificato in maniera definitiva, allo stesso modo comprese che i suoi contenuti non potevano evitare di confrontarsi con il problema religioso e dottrinale che vi si dibatteva, sino all'esito estremo della guerra, dell'invasione della città "eterna" da parte delle truppe dei riformati. Alla catastrofe del sacco della città, alla fuga del papa, alla diaspora degli artisti, alle uccisioni, il Parmigianino assistette di persona, ma evidentemente da un osservatorio privilegiato se, come narra il Vasari, «da quei tedeschi fu provveduto e grandemente stimato».

La centralità del problema religioso a Roma era tale da far apparire gli interessi esclusivamente alchemici non totalizzanti; mentre erano pressanti le tematiche mistiche ed ermetiche. Per il Parmigianino, se una lettura in chiave alchimistica poteva essere utile o perlomeno complementare nei dipinti giovanili, questo stesso contenuto nelle opere successive all'arrivo a Roma si stemperò, mentre si fecero più pressanti una nuova sensibilità religiosa e una nuova tematica. Attorno a Clemente VII si era creato un ambiente artistico e letterario con forti tendenze elitarie e individualistiche, intellettualmente molto discriminante e raffinato. A questo clima si confacevano meglio le ansie di nuova spiritualità, anch'esse fortemente individualistiche, della dottrina luterana, piuttosto che l'atteggiamento assolutorio e corale del cattolicesimo romano. Vi sono prove che a Roma serpeggiassero queste simpatie anche tra personaggi molto vicini al papa, almeno sino a quando la vittoria degli imperiali non degenerò in saccheggi e devastazioni incontrollate. La fazione filoimperiale e dunque filoluterana era capeggiata dai Colonna e proprio in casa Colonna si trovava il Parmigianino quando fu sorpreso, anzi risparmiato, dai lanzichenecchi. Marginalmente si può ricordare che un disegno eseguito dall'artista in questo periodo rappresenta una figura derivata dal *Torso del Belvedere*, che tra il 1524 e il 1527 si trovava in palazzo Colonna.

In realtà la passionale reviviscenza religiosa che suscitarono le critiche dei riformati alla corruzione di Roma parve agli umanisti una vera rinascita spiritualistica. Si assistette alla formazione di nuovi, ferventi ordini religiosi, alcuni protetti da personaggi della più stretta cerchia papale, come la duchessa di Camerino nipote di Clemente VII, o la stessa Vittoria Colonna. Anche il datario Giberti, la figura più vicina al papa, era un personaggio di tale apertura intellettuale da permettere al suo segretario Francesco Berni di pubblicare una serie di "pasquinate" come forma di autocritica permanente. Certamente gli artisti che a Roma partecipavano agli «anni edonistici di Clemente» (secondo una nota definizione dello Shearman) non avevano nessun intento sociale che fosse esplicitamente collegabile a una dichiarata finalità di riforma religiosa. Ciò nondimeno le loro opere, come certi ritratti di Sebastiano del Piombo, si esprimevano con un tale anticonformismo iconografico e formale, con una tale cripticità di significati, da sfiorare l'eresia nel contenuto. Il *Ritratto di uomo con libro* ora a York, eseguito dal Parmigianino negli anni romani, manifesta pienamente questo clima e condivide con analoghi ritratti del periodo sia l'inquietudine psicologica che rivelano gli sguardi assorti ma

Nella pagina a fianco, a destra:
Ritratto di uomo con libro
(1526 circa);
York,
City Art Gallery.

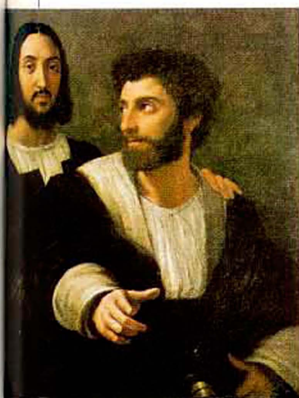
Sul libro è leggibile la seguente scritta: «I AET ULTRA», ovvero «In aeternum et ultra». L'ermetismo che avvolge il personaggio resta impenetrabile anche all'analisi degli attributi. È la stessa atmosfera di incertezza esistenziale che si intravede nei ritratti di Sebastiano del Piombo. Il riferimento alle opere tarde di Raffaello è filtrato da questa sottile interpretazione psicologica.

A destra, dall'alto:
Ritratto di gentiluomo
(1525-1527);
Vienna,
Kunsthistorisches
Museum.

Raffaello,
Doppio ritratto
(1518);
Parigi,
Louvre.

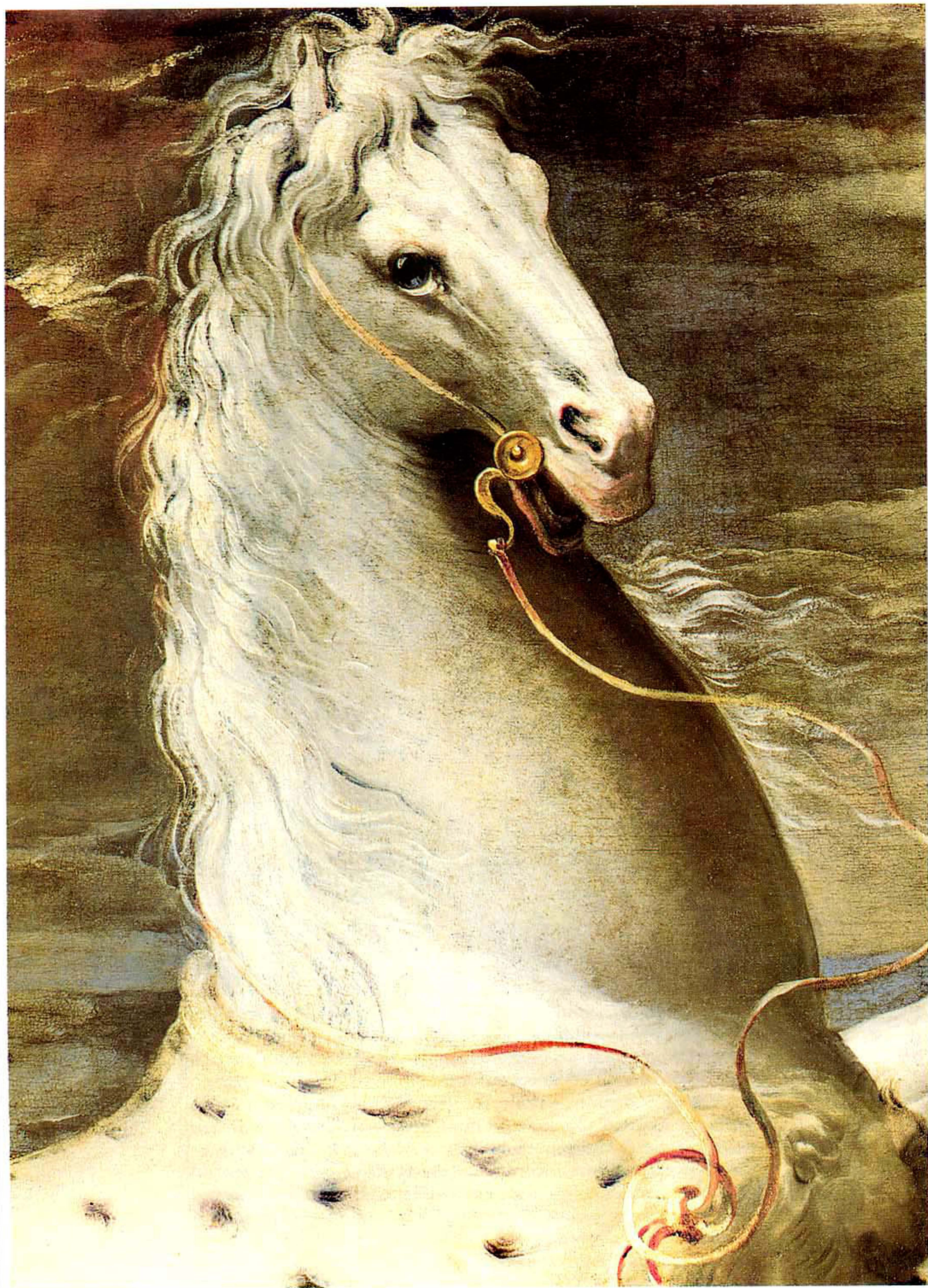
Il quadro del Parmigianino a Vienna è un dipinto di altissima qualità, a lungo dibattuto, la cui autografia deve essere accettata sia per precisi riscontri stilistici, che per un elemento più interno alla poetica dell'artista: il gioco geometrico del pavimento che ripete la scansione ritmica delle ombre delle colonne della *Madonna dal collo lungo* e che provoca la stessa abbreviazione precipitosa dello spazio.





come sorpresi in un sussulto, sia la inspiegabilità delle azioni che questi uomini sembrano aver sospeso per un attimo.

Poiché è lo stesso postulato elaborato da questi artisti, quello cioè della bellezza come estremo raggiungimento formale, a essere assolutamente non ortodosso. La *Visione di san Girolamo* del Parmigianino è l'opera emblematica di questo pensiero: il contenuto iconografico si riferisce al dogma dell'Immacolata concezione, lo stesso celato nella *Madonna dal collo lungo*, ma il significato ultimo consiste nell'occultamento di questo significato all'interno di una ricerca di estetismo portata all'estremo limite di tollerabilità per l'ortodossia cattolica. È l'eretico celato nell'estetico.



Il soggiorno bolognese

PARTITO DA ROMA ALLA fine del maggio 1527, il Parmigianino si fermò a Bologna sino al 1530, secondo alcuni aspettando che il Correggio lasciasse Parma. Nel 1531 Francesco era sicuramente a Parma, dove stipulò il contratto per gli affreschi di Santa Maria della Steccata. Qui avrebbe passato gli ultimi dieci anni della sua vita, i più infelici, inquieti e ossessionati da dolorose incomprensioni, lontano oramai dagli edonistici anni romani.

La cronaca che fa il Vasari nel riferire del periodo bolognese è molto precisa e non c'è ragione per non seguire la successione cronologica delle opere come la indica il biografo, peraltro sempre più sostenuta da nuove acquisizioni critiche e documentarie.

La prima opera che il Parmigianino eseguì a Bologna fu *San Rocco e il donatore*, commissionata da un certo Fabrizio da Milano che si fece ritrarre nel quadro. Eseguita per la chiesa di San Petronio, la pala vi si trova tuttora nell'ottava cappella a sinistra. L'intensità devota che caratterizza il volto del santo non ha paralleli nella produzione del Parmigianino che fino ad allora non si era rivelato particolarmente interessato alle inclinazioni patetiche della devozione. Il patetismo dell'immagine non sfuggì al Vasari al quale il santo apparve «alquanto sollevato dal dolore»; ma soprattutto non sfuggì ai pittori bolognesi della fine del Cinquecento, quali Bartolomeo Cesi e lo stesso Ludovico Carracci, che vi riconobbero un codice espressivo atto a rappresentare i nuovi contenuti religiosi. Il *San Rocco* è ancora fortemente legato alla sintassi della *Visione di san Girolamo* di cui accentua la tendenza al verticalismo e all'ingrandimento in scala delle figure: nella pala bolognese il santo si distende sull'intero spazio disponibile in altezza, mentre in profondità occupa solamente il piano di superficie, relegando il fondo paesistico, che pure si imposta con vastità, a semplice velario privo di vero spessore.

Entrambi questi elementi si ripetono nella *Conversione di san Paolo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, eseguito dal Mazzola per un medico parmense, messer Gian Andrea Albio.



Qui sopra:
San Rocco e il donatore (1527-1528); Bologna, San Petronio.

Nella pagina a fianco:
Conversione di san Paolo (1528), particolare; Vienna, Kunsthistorisches Museum.

A destra:
Conversione di san Paolo (1528); Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Sotto:
Raffaello, *La cacciata di Eliodoro* (1511-1512), particolare; Città del Vaticano, stanza di Eliodoro.

In entrambe le edizioni delle *Vite* il Vasari ricorda che il Parmigianino «fece poi per l'Albio, medico parmigiano, una conversione di San Paulo con molte figure e un paese, che fu cosa rarissima». Gian Andrea Albio, ovvero de' Bianchi, era allora professore di medicina all'università di Bologna. Ai suggerimenti derivati



dal Pordenone, si aggiungono nel quadro di Vienna i risultati delle riflessioni compiute durante il soggiorno romano: in particolare il Parmigianino riprende il cavallo in corsa sulla destra della *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello.

È questa un'opera di straordinaria altezza formale, dove i ricordi giovanili del Pordenone e quelli, più recenti, della *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello sono impliciti nella vertiginosa bellezza del guizzante cavallo bianco impennato, ma sono nello stesso tempo irrecuperabili perché l'animale è divenuto un'immagine astratta, assolutamente antinaturalistica nello slancio e nello sviluppo verticale, così come è innaturale la figura del santo attorto in una posa impossibile. È una sofisticata immagine araldica ma la sua grafica astrazione è a sua volta contraddetta dalla resa più che realistica dei particolari: anzi la nettezza di questi ultimi è amplificata dall'ingrandimento provocato dalla deformazione ottica a cui tutta l'immagine è sottoposta, esatta-

A destra:
Madonna col Bambino, santa Margherita e santi (1529-1530);
Bologna, Pinacoteca nazionale.

Il Vasari racconta che il Parmigianino dipinse per le monache di Santa Margherita «una Nostra Donna, Santa Margherita, San Petronio, San Girolamo e San Michele».

Sotto:
Ritratto allegorico di Carlo V (1530).

Nel ritratto, il Parmigianino dipinse «la Fama che lo coronava di lauro, e un fanciullo in forma di un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo» (Vasari 1568).



mente come avveniva per l'*Autoritratto allo specchio.* Ma mentre in quel caso la composizione era riflessa in uno specchio circolare, nella *Conversione di san Paolo* sembra proiettata sul piano convesso di un cilindro. Su tutta l'immagine si stende come un reticolo di filamentose lumeggiature dorate, che crea un effetto di colore crepitante: è l'inizio di quel fenomeno, al quale si è accennato a proposito della *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Napoli, di accensione luministica della superficie



pittorica che sarebbe diventata, nelle opere di poco successive, vero magma ribollente.

La *Madonna col Bambino, santa Margherita e santi,* ora nella Pinacoteca nazionale di Bologna, fu eseguita per le monache del convento di Santa Margherita e terminata entro l'8 aprile 1530. Cronologicamente a ridosso di questa è la *Madonna della rosa.* Nonostante originariamente il Parmigianino avesse eseguito l'opera per l'Aretino, l'artista la donò a Clemente VII incontrato a Bologna fra il dicembre del 1529 e l'aprile del 1530 in occasione dell'incoronazione di Carlo V. Negli stessi mesi il Parmigianino dipinse il *Ritratto allegorico di Carlo V,* «senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissi-

mo», ma «andando talora a vederlo mangiare», come ricorda il Vasari. Il papa avrebbe voluto che l'artista stesso presentasse il dipinto all'imperatore, ma anche in questo caso il destinatario non l'ebbe mai, per ragioni che appaiono poco chiare dal racconto del Vasari. Lo storico infatti riferisce che Francesco non volle lasciare il quadro dicendo che non era finito, mentre il dipinto appare incompiuto solo nelle velature.

L'ultima opera che il Parmigianino eseguì a Bologna è la *Madonna col Bambino, san Giovannino, la Maddalena e san Zaccaria* ora agli Uffizi, commissionata forse dal conte Giorgio Manzuoli presso il quale la descrive il Lamo (1560) e la ricorda lo stesso Vasari. Molto vicino alla *Madonna della rosa,* questo dipinto costituisce lo stadio estremo di quel trattamento della superficie pittorica che la trasforma in una crepitante materia in ebollizione. I barbagli luministici avvolgono l'intera composizione come una rete filamentosa e luminescente che rende irriconoscibile la specificità della materia – le stoffe, i capelli, i veli, l'aria, la luce – e toglie loro consistenza fisica. Attraverso un processo estremo di "raffinazione", il Parmigianino spoglia la materia di ogni riferimento alla verosimiglianza naturalistica per conquistare alle sue figure un'eleganza irreale. Però, in questa fase, agisce ancora su quei materiali "naturali" che aveva introdotto nella sua pittura nel periodo giovanile, per esempio a Fontanellato: è come se tutti quei materiali, gettati dentro un crogiuolo, ora fossero accesi da un grande fuoco che ribollendo sulla superficie del quadro li fondesse col suo calore fino a scinderli nelle loro componenti e trasformarli al loro interno, come l'alchimista fa con il mercurio. Alla fine di questo processo, il raffreddamento cristallizzerà la superficie e quella stessa materia crepitante si congelerà nel metallo lunare di cui saranno composte le ultime opere dell'artista. La trasformazione strutturale della materia pittorica è forse il vero procedimento alchemico messo in atto dal Parmigianino. Inoltre, se sulla superficie della *Madonna con santa Margherita* o della *Madonna della rosa* la materia mantiene un suo riferimento alla costituzione che han-





Qui sopra, da sinistra:
Madonna della rosa (1530); Dresda, Gemäldegalerie.

Madonna col Bambino, san Giovannino, la Maddalena, e san Zaccaria (1530-1531); Firenze, Uffizi.



Qui sopra:
Madonna col Bambino, san Giovannino, la Maddalena e san Zaccaria (1530-1531), particolare; Firenze, Uffizi.

Fu eseguita dal Parmigianino poco prima di partire per Parma.

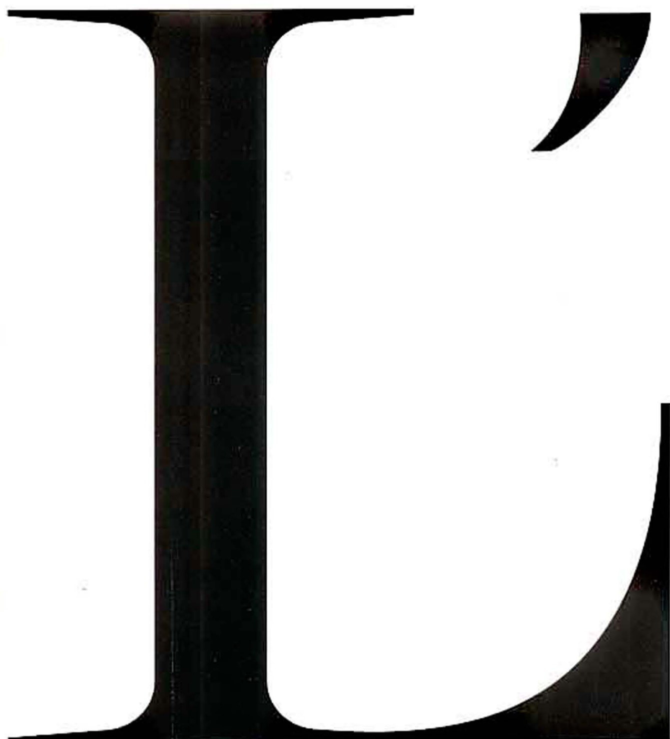
no in natura stoffe, capelli o incarnati, nella *Madonna dal collo lungo* o alla Steccata questo riferimento andrà perduto. Il colore, la passione, il sentimento di una umanità reale saranno sacrificati a un empireo di eleganza sublime che è vera condizione dello spirito.

La bellezza per il Parmigianino è un valore assoluto che si conquista attraverso il sacrificio di tutti gli altri, tramite un processo di sublimazione dell'eleganza che è dolorosa privazione ed eliminazione di ogni altra possibilità di contenuto. Dunque, la scelta della bellezza come valore assoluto diventa, nella poetica dell'artista, un atto morale.



Il ritorno in patria e la morte





L'ARTISTA ritornò a Parma prima del 10 maggio 1531, poiché a questa data stipulò con i fabbricieri di Santa Maria della Steccata il contratto per gli affreschi della chiesa. Immediatamente Francesco riprese i rapporti con la sua città: il cavaliere Baiardo, l'amico che lo sostenne in tutte le vicissitudini degli ultimi dieci anni, gli commissionò – o meglio gli acquistò – il dipinto con *Amore che fabbrica l'arco*, passato prima ai suoi eredi, poi nella collezione di Rodolfo II, per giungere infine al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Nessun luogo più della corte rudolfina di Praga, culla del cosiddetto "manierismo internazionale", poteva apprezzare il senso di un'opera come questa, tutta svolta nel segno dell'artificio: artificio pittorico nei capelli che non sono capelli ma oro fuso, nelle ali di metallo, negli incarnati di onice; artificio compositivo nell'assurdità di un corpo che occupa per intero la diagonale del dipinto senza compiervi nessuna azione. Artificioso è persino il significato, che non è solamente il gioco letterario del putto che non vuole toccare Amore per non bruciarsi al suo fuoco, spiegazione che non soddisfa pienamente l'intelletto desideroso di appropriarsi della sofisticata immagine, neppure tramite una lettura in chiave alchemica: l'artificio contenutistico resiste all'interpretazione con l'ambiguità del sorriso di Amore e la sospensione irreale dell'azione. I personaggi del quadro sono immoti e nello stesso tempo frementi di inquietudine, non gelidamente bloccati come avveniva contemporaneamente nelle opere del Bronzino.

Il progressivo ingrandirsi delle figure nei dipinti del Parmigianino va di pari passo con il diminuire del loro numero all'interno delle composizioni, con un processo tanto evidente e costante da divenire un'attendibile traccia di percorso stilistico. Cosicché tutta l'attenzione del pittore si concentra su di esse, sul brivido inquieto, sul turbamento psicologico che serpeggia nei corpi chiusi nella corazza della loro suprema eleganza.

È questo il senso anche dell'*Antea* di Capodimonte, uno

dei ritratti più inquietanti del Cinquecento. Il taglio atipico, permettendo il massimo ingrandimento della figura proiettata in primo piano, le nega l'inserimento in una spazialità ariosa, anzi la rende instabile: l'instabilità è anche psicologica, manifestata dall'incertezza che la giovane ha su dove posare le mani, pronta com'è a sobbalzare e a cambiare posa al minimo gesto del riguardante, goffa e spaesata anche dentro la protezione della sua squisita ricercatezza formale. È questa un'immagine esemplare di quel congelamento delle crepitanti stesure pittoriche che il Parmigianino stava realizzando negli ultimi anni: un vero e proprio processo di cristallizzazione che avrà il



Nelle pagine precedenti:
Amore che fabbrica l'arco
(1531 circa),
intero e particolare;
Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

Ai piedi di Amore si trovano «due putti, che sedendo uno piglia l'altro per un braccio, e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli, che non vuol toccarlo piange mostrando aver paura non cuocersi al fuoco d'amore» (Vasari 1568).

A sinistra:
Antea
(1535 circa);
Napoli,
Capodimonte.

Il quadro è citato nel Seicento, in inventari e diari di viaggio, come il ritratto di Antea, famosa cortigiana romana ricordata dal Cellini e dall'Aretino.

suo apice nella *Madonna dal collo lungo.*

Strettamente connessa all'*Antea* è *La schiava turca.* È questo il titolo tradizionale del *Ritratto di giovane donna* ora alla Galleria nazionale di Parma, dovuto al "balzo", il copricapo cinquecentesco a rete di fili d'oro che raccoglie i capelli. Si tratta ancora una volta di un ritratto bizzarro col sorriso fanciullesco, che fa riconoscere nella sua fisionomia quella del



Ritratto di giovane donna (*La schiava turca*) (1532-1534), particolare; Parma, Galleria nazionale.

L'ampio copricapo a turbante, con una reticella che trattiene i capelli, e forse anche certi dettagli dell'abito, come le catenelle che si intravedono nella manica in primo piano, hanno suggerito per il quadro il titolo esotico di *Schiava turca*. È uno dei ritratti più affascinanti del Parmigianino.





Nella pagina a fianco:
Madonna dal collo lungo
(1534-1539);
Firenze,
Uffizi.

A destra del quadro, sul secondo gradino sotto la colonna, c'è la seguente iscrizione: «Fato praeventus F. Mazzoli parmensis absolvere nequivit». Il Parmigianino lasciò incompiuta nella parte destra l'opera, che rimase nel suo studio fino alla sua morte. Alcuni disegni al Louvre e all'Ashmolean Museum di Oxford rivelano che l'artista intendeva raffigurare un san Girolamo nella figura seminuda che srotola il papiro e accanto a esso un san Francesco. Se ne intravede un piede all'estrema destra del quadro.

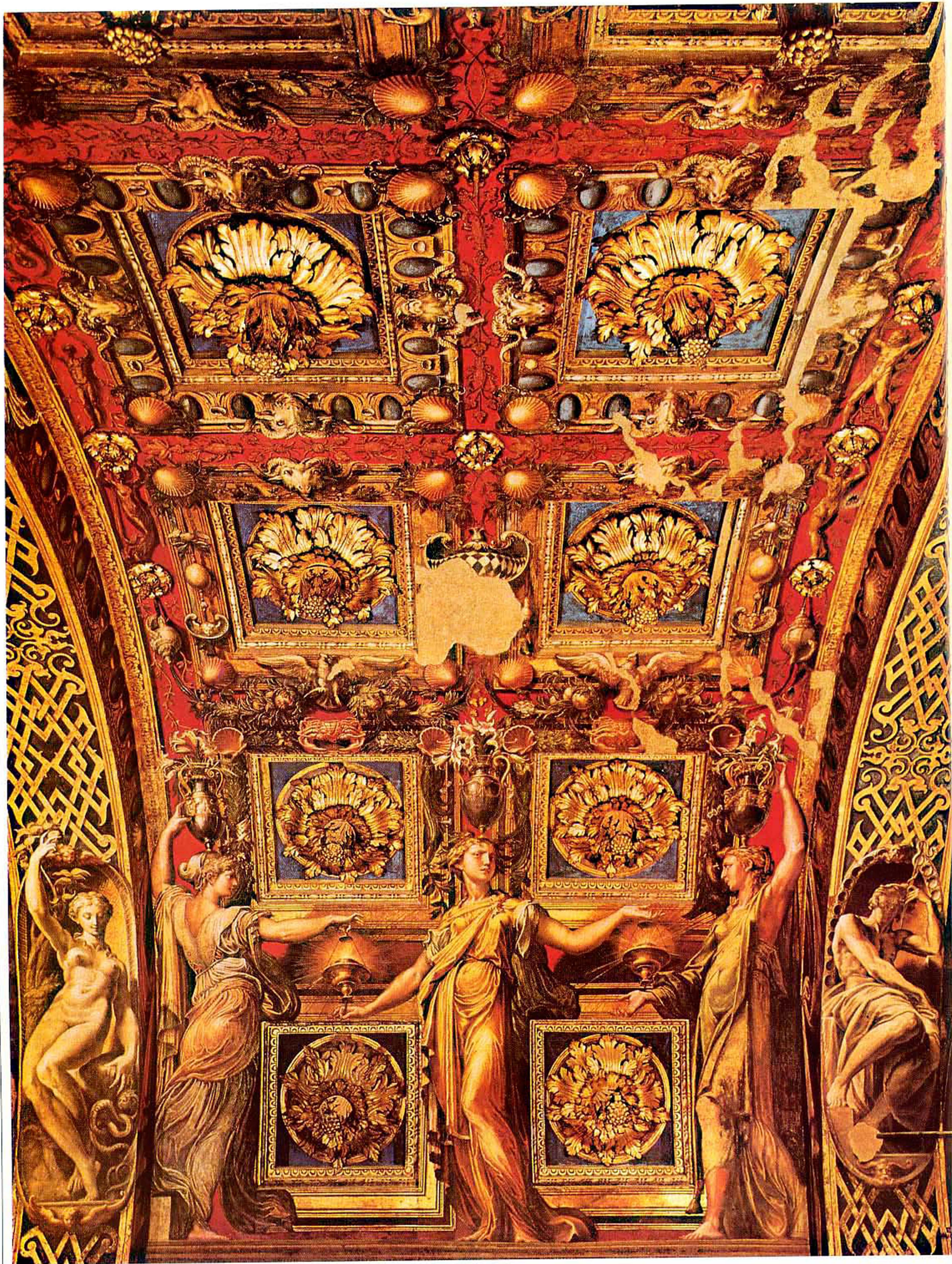
putto di *Amore che fabbrica l'arco*: come quest'ultimo con una smorfia ammiccante, *La schiava turca* rende lo spettatore complice del suo travestimento.

Fondamentale punto di riferimento per l'ambiente culturale e artistico emiliano del Cinquecento inoltrato fu la *Madonna dal collo lungo*. L'opera, ora agli Uffizi, fu eseguita dal Parmigianino per lo stesso giro di committenti a cui era stato destinato l'*Amore che fabbrica l'arco*. La pala fu ordinata infatti dalla sorella di Francesco Baiardo, Elena Tagliaferri, per la sua cappella in Santa Maria dei Servi. Il contratto fu sottoscritto dall'artista il 23 dicembre 1534 con l'impegno di portare a termine il dipinto entro l'anno successivo, ma alla sua morte si trovava ancora nello studio, con la parte destra del fondo incompiuta. L'opera, come ha dimostrato Maurizio Fagiolo (1970), deriva il suo significato dal dogma dell'Immacolata concezione molto dibattuto in quegli anni. E proprio in rapporto alla disputa sui problemi religiosi e dottrinali si misura l'assunto morale dell'eleganza e della bellezza che le figure del Parmigianino ostentano con eroismo, come loro unico sostegno, essendo state private di ogni altra cosa in nome di quell'assunto: dell'azione, della confortante narratività del mito, della natura, dell'umanità.

Nel quadro degli Uffizi il collo lungo è attributo della Vergine con una simbologia che ha origini ancora medievali: «collum tuum ut columna». Il collo è lungo per analogia formale con la colonna, ma tutto lo snodarsi del corpo insiste su questa analogia, che viene infine scopertamente proiettata nella sua struttura formale nel colonnato del fondo. La colonna è infatti il simbolo dell'Immacolata concezione e questo spiega come già nella sua prima opera, la pala ora a Bardi, il

Qui sopra:
affreschi dell'arcone del presbiterio in Santa Maria della Steccata a Parma (1531-1539).

«Intanto cominciò a dismettere l'opera della Steccata, o almeno fare tanto adagio, che si conosceva che v'andava di male gambe. E questo avveniva perché, avendo cominciato a studiare le cose dell'alchimia, aveva tralasciato del tutto le cose della pittura, pensando di dover tosto arricchire congelando mercurio. Per che stillandosi il cervello, non con pensare belle invenzioni, né con i pennelli o mestiche, perdeva tutto il giorno in tramenare carboni, legne, bocce di vetro et altre simili bazicature» (Vasari 1568).



Parmigianino l'avesse inserita a forza nella composizione quale piedistallo della Vergine e poi ripetuta in alto nel motivo architettonico del coronamento. Inoltre, nella *Madonna dal collo lungo*, il gruppo di angeli che si stipa a sinistra ostenta un vaso dal quale, come testimonia Vasari e come tuttora è documentato dalle incisioni, si poteva scorgere una croce: Maria infatti è il vaso mistico in cui avviene la concezione, e di conseguenza la morte, di Cristo.

Dipinto insuperabilmente sofisticato nei contenuti e nell'esito formale, rappresenta in modo paradigmatico la metamorfosi che il Parmigianino realizzò sulla superficie pittorica agendo sugli stessi mezzi costitutivi della pittura che divenivano metafore di materie inesistenti, di colori innaturali, di metalli lunari.

Contemporaneamente alla *Madonna dal collo lungo*, il Parmigianino tentò di portare a termine gli affreschi del presbiterio e dell'abside di Santa Maria della Steccata, per i quali si era impegnato nel 1531. Il lavoro si trascinò fino al 1539, anno nel quale l'artista fu imprigionato per inadempienza al contratto, fuggì e si rifugiò a Casalmaggiore.

Un fondamentale studio di Eugenio Battisti (1982) ha ormai dimostrato come i continui rinvii e ritardi nel completamento dei lavori non fossero dovuti al carattere lunatico del Parmigianino, secondo una tradizione storiografica e letteraria accettata volentieri come tipizzazione di un comportamento stravagante, ma avvennero principalmente a causa dei fabbricieri della chiesa.

Il primo errore fu la scelta di iniziare la decorazione dalla volta piuttosto che dal catino. Seguirono poi una serie di inadempienze pratiche come il ritardo nelle opere di copertura, la ricostruzione delle impalcature, l'intonacatura imperfetta, e infine il tardivo approvvigionamento della grande quantità di oro necessaria a rivestire i rosoni, molto onerosa per i committenti.

L'impresa della Steccata è l'opera che più di ogni altra ha nutrito il mito del Parmigianino alchimista, così intento ai procedimenti della scienza esoterica da illustrarli sulla volta della chiesa. Anche in questo caso la tradizione storiografica, l'insistenza del Vasari sull'ossessione alchemica dell'artista, hanno molto incoraggiato questa interpretazione, facendola addirittura prevalere sugli interessi dottrinali e religiosi. L'iconografia della Steccata letta in chiave esclusivamente alchemica farebbe presupporre che il Parmigianino, caso unico e irripetuto, avesse potuto decidere autonomamente il contenuto in essa sotteso, senza concordarlo con i committenti, depositari peraltro a Parma di una posizione dottrinale netta e dichiarata. È invece provato che il controllo esercitato sull'artista dai suoi committenti fu attento e costante: alla fine i loro rapporti si guastarono irrimediabilmente, sino a giungere alla completa rottura e all'allontanamento dell'artista. Il progetto del complesso pittorico fu eseguito dal Parmigianino solo nella parte che si può definire più "decorativa", la volta con le *Vergini folli e le vergini savie* incastonate tra lo sbalzo dei rosoni di bronzo. La parte più propriamente dottrinale, l'*Incoronazione della Vergine* dell'abside, non fu mai eseguita dall'artista.

La volta è un'esaltazione simbolica dei titoli mariani, rappresentati dai vari elementi della natura (terra, aria, acqua) e



Nella pagina a fianco: affreschi dell'arcone del presbiterio in Santa Maria della Steccata, a Parma (1531-1539).

Qui sopra: *Madonna col Bambino, santo Stefano, san Giovanni Battista e il committente* (1539); Dresda, Gemäldegalerie.

Alcune attribuzioni da rimeditare

DAL MAESTRO AGLI ALLIEVI

Il confronto con le opere tarde del Parmigianino porta a escludere l'autografia di altri dipinti generalmente assegnati all'artista, ma in realtà attribuibili ad allievi o seguaci.





È il caso della *Contessa Gozzadini* di Vienna, tranquillo ritratto di ottima qualità, senz'altro riferibile a Niccolò dell'Abate e confrontabile per la messa in posa e per l'espressione con il *Ritratto di donna* di Niccolò alla galleria Borghese di Roma.

Così sembra ormai da escludere l'attribuzione al Parmigianino delle *Tre teste* della galleria Spada di Roma, intrise di cultura romana vicina a Perin del Vaga, che si addice piuttosto ai caratteri stilistici del Primaticcio: lo rivela il confronto con un'opera certa di questo artista, il *Ratto di Elena* conservato in Inghilterra nel Bowes Museum di Barnard Castle, in cui il particolare sulla sinistra della figura rannicchiata contornata da putti è immediatamente accostabile con il dipinto della galleria Spada.

La politezza gemmea delle opere eseguite dal Parmigianino nell'ultimo periodo esclude inoltre che fra esse si possa inserire l'*Annunciazione* del Metropolitan di New York. Il Freedberg (1987) aveva suggerito piuttosto il nome del Mazzola Bedoli, facendo dipendere il piccolo dipinto di New York da quello conservato ora a Napoli, eseguito appunto dallo stesso Bedoli. In realtà l'*Annunciazione* del Metropolitan è da collocarsi negli anni Cinquanta del XVI secolo.

La derivazione da un esemplare del Parmigianino è indubbia, e lo dimostra, oltre all'esistenza dell'altra versione del Bedoli, la presenza di particolari che rivelano una sorta di "mimesi" stilistica per adattarsi al modello del maestro: per esempio la plasticità del volto della Vergine Annunciata, ottenuta tramite il diffondersi della luce attraverso la sfericità degli occhi e delle gote. Lo stesso avviene nell'esecuzione delle mani che rivelano una lettura molto applicata e individuale, quindi non di getto, degli stilemi del Parmigianino. Ma soprattutto è l'elemento pittorico dominante nel dipinto di New York, il fitto reticolo di filamenti iridescenti in cui esso è imbrigliato, che lo allontana dalla versione edulcorata, "raffaellesca", datane dal Bedoli nel quadro di Napoli, e ancor più dalle realizzazioni autografe di Francesco. Questa tessitura luministica infatti si percepisce come stilema formale sovrapposto e non intimamente strutturato, derivato sia da una troppo angolata lettura degli analoghi effetti nel Parmigianino, sia dalla conoscenza di già avvenute mediazioni, per esempio



quelle di Niccolò dell'Abate.

La particolarità degli elementi stilistici dispiegati nell'*Annunciazione* del Metropolitan, che consiste nell'accendere i contorni, le profilature, i crinali delle pieghe, è una cifra stilistica che si ritrova nei dipinti di piccolo formato di Prospero Fontana, per lo più *Sacre famiglie* destinate alla devozione privata. In effetti nella *Sacra famiglia con san Girolamo* di Melbourne, la tipologia facciale della Vergine, con la plastica globosità delle orbite, coincide con quella del quadro di New York; così nella *Sacra famiglia* di Dresda vi è un'analoga resa dei veli, dei preziosi ornamenti, delle cesellature, ottenuta con la medesima soluzione formale consistente nella trama fitta delle accensioni luministiche. Sia nella versione napoletana del Bedoli che in quella della piccola tavola del Metropolitan, il magnifico putto che fa da sostegno al leggio è definito solamente dalla luminosità incandescente della linea del profilo, ma è in realtà molto differente nelle due versioni: più statuario e idealizzato, coerentemente allo stile del Bedoli, quello del museo di Capodimonte; più turgido e palpitante quello di New York.

Qui il fare naturalistico della posa, tesa nello sforzo di sostenere il leggio, rivela una forte analogia con i putti dipinti da Prospero Fontana nel fregio di villa

Giulia a Roma, del 1552-1553. Inoltre, nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* del Fontana conservato a Wiesbaden vi è un particolare forse probante: i putti che sul fondo sollevano la coltre sotto cui sono raccolti la Vergine e i santi sono una citazione dell'analogo particolare che compare nelle due versioni a noi note dell'*Annunciazione*.

È come se Prospero Fontana si fosse prima impadronito di questa soluzione stilistica eseguendo il quadretto di New York, traendolo da un modello che rimanda al Parmigianino e avesse poi deciso di utilizzare tale motivo in una propria composizione.

Qui sotto:
Prospero Fontana, *Annunciazione* (1550 circa), particolare; New York, Metropolitan Museum.





A fianco:
Girolamo Mazzola Bedoli, *Annunciazione* (1560-1570); Napoli, Capodimonte.

Nella pagina a fianco, da sinistra:
Primaticcio, *Ratto di Elena* (1570 circa); Barnard Castle, Bowes Museum.

Primaticcio, *Tre teste* (1570 circa); Roma, galleria Spada.

Sotto:
Bertoja, *Ritratto di giovane* (1560-1570).

La grazia esangue del ritratto, di recente attribuito al Parmigianino, rivela la mano del Bertoja.

dall'empireo, ovvero il fuoco, raffigurato dall'oro. La complessa composizione rivela un gusto di sapore arcaico, medievale, per la disposizione elencativa e per la contrapposizione paratattica, adatta a un contenuto quasi primigenio. Le figure hanno una bellezza pericolosa e sinistra, sostenute dalle piacevolezze narrative, da quella indulgenza che comunica la gradevolezza formale, da quella grazia assolutoria che invece, nel dibattito dottrinale in atto, l'ufficialità cattolica tendeva a divulgare.

Il contrasto più aspro con i fabbricieri, Parmigianino lo ebbe in realtà riguardo alla *Incoronazione* non eseguita, per problemi sia iconografici che contenutistici, come ha dimostrato il Battisti (1982). I disegni preparatori confermano che l'artista ne avrebbe dato un'interpretazione altamente individualistica, coerente con la propria particolare sensibilità religiosa, che si è definita poco ortodossa, maturata a Roma nell'ambiente umanistico di Clemente VII. Le difficoltà con i fabbricieri della Steccata nacquero non tanto per la provocante muscolosità delle figure, per il loro erotismo, per la loro umana fisicità, come propendeva a pensare lo stesso Battisti. Certi caratteri potevano semmai essere gli elementi iconografici rassicuranti in quanto basati sull'autorevolezza del classicismo rinascimentale. Ma l'accesso alla compenetrazione col divino è ottenuto dal Parmigianino tramite l'esclusiva categoria della bellezza che, realizzando in sé la propria giustificazione, non era certamente contemplata dall'ufficialità dottrinale. Anche l'attenzione lenticolare, più che realistica, ai particolari decorativi sciorinati sulla volta (i libri, gli oggetti, le conchiglie, i granchi) non sono da leggersi in chiave di interesse naturalistico che pure esisteva nella cultura dell'Italia settentrionale, ma in chiave di attributi araldici, dunque nuovamente in senso antinaturalistico e astrattizzante, secondo il concetto "barbarico" dell'ornamento che si assomma in eccesso per esaltare la bellezza.

Sulla volta della Steccata si realizza con grandezza e con estrema complessità l'intento del Parmigianino di costruire un altro universo, quello dell'arte, dove domina l'artificio e regna la bellezza, in competizione con quello della natura, dove dominano i sentimenti e regna l'umanità. Come si è detto in precedenza a proposito di Fontanellato, l'unico legame tra i due mondi, l'unica chiave di penetrazione dell'uno nell'altro sono gli oggetti che, attraverso la resa più che verosimile, la riproduzione lenticolare e perfetta, si mimetizzano con il mondo reale e fingono di appartenervi. Ma nello stesso tempo la loro evidenza iperrealistica li svela come innaturali.

Nell'ultima sua opera, la pala di Dresda eseguita sulla via della fuga a Casalmaggiore, il Parmigianino realizzò un ulteriore passo in questa direzione: l'immagine è immersa in un'aura siderale, in un universo di diaspro dove gli esseri umani non possono sopravvivere. L'universo proposto dall'artista in quest'opera non è né blando né rassicurante. È un paradiso aguzzo e spigoloso, pieno di rigidità e di durezze nel piegarsi dei manti, con contorni grafici a cui non è concessa nessuna smussatura. Molto diverso dalle soffici realizzazioni del Correggio, dagli ampi e ossigenati contorni ai quali l'ortodossia religiosa preferiva affidare le sue raffigurazioni. L'accesso al divino veniva ormai reso inumano.

QUADRO CRONOLOGICO

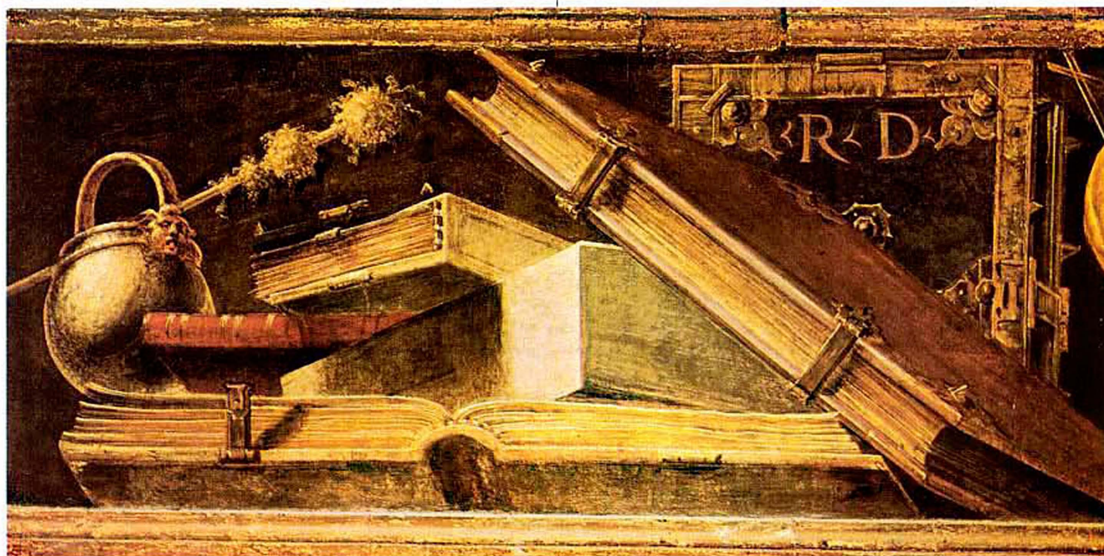
AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI PARMIGIANINO
Inizia il papato di Giulio II della Rovere, che intende riportare Roma alla gloria dell'antichità. L'asse del Rinascimento italiano si sposta da Firenze a Roma.	**1503**	Girolamo Francesco Maria Mazzola nasce a Parma l'11 gennaio, figlio del pittore Filippo. La famiglia Mazzola, originaria di Pontremoli, si era trasferita a Parma nel 1305. Dalla sua città Francesco sarà soprannominato il Parmigianino.
A Roma Bramante progetta il cortile del Belvedere nel complesso dei Palazzi vaticani. A Venezia Giovanni Bellini dipinge la *Pala di san Zaccaria* e vi arriva Dürer.	**1505**	Muore Filippo Mazzola e il figlio Francesco viene allevato dagli zii Michele e Pier Ilario, anch'essi pittori. Saranno gli stessi zii ad avviare Francesco alla pratica dell'arte.
Posa della prima pietra della nuova basilica di San Pietro. Sempre a Roma viene scoperto il gruppo antico del *Laocoonte*.	**1506**	
Lega di Cambrai contro Venezia, tra Giulio II, Massimiliano I, Luigi XII e Ferdinando il Cattolico. Raffaello va a Roma, dove viene incaricato da Giulio II di affrescare la stanza della Segnatura. Michelangelo inizia a dipingere la volta della Cappella sistina.	**1508**	
Lega santa contro la Francia, tra Giulio II, Ferdinando il Cattolico e Venezia. Sebastiano del Piombo arriva a Roma al seguito di Agostino Chigi. Raffaello inizia gli affreschi nella stanza di Eliodoro in Vaticano.	**1511**	
È eletto papa Giovanni de' Medici col nome di Leone X.	**1513**	
Lutero affigge le 95 tesi contro le indulgenze sulla porta della chiesa di Wittenberg. Altobello Melone affresca il duomo di Cremona.	**1517**	
A Cremona, nel duomo, Boccaccio Boccaccino termina le *Storie di Cristo e della Vergine*, mentre il Romanino inizia le *Storie di Cristo* che saranno poi terminate dal Pordenone. A Firenze Pontormo dipinge la *Madonna e santi* per San Michele in Visdomini e Rosso Fiorentino la *Madonna e santi* per Santa Maria Nuova (ora agli Uffizi).	**1518**	
Carlo I d'Asburgo è eletto imperatore col nome di Carlo V. Il Correggio proveniente da Roma si stabilisce a Parma e vi dipinge la camera del convento di San Paolo. Leonardo da Vinci muore ad Amboise. Arrivano a Roma gli arazzi per la Sistina, disegnati da Raffaello e tessuti a Bruxelles. A Ferrara Tiziano consegna il primo dei dipinti per il camerino di Afonso I d'Este: l'*Adorazione di Venere*.	**1519**	Secondo il Vasari, «all'età di sedici anni» Francesco dipinge un «San Giovanni che battezza Cristo» per la chiesa dell'Annunciata a Parma, oggi non identificabile.
La bolla *Exurge Domine* colpisce Lutero e la scomunica è ratificata l'anno seguente. A Parma il Correggio si accinge ad affrescare la cupola di San Giovanni Evangelista. A Roma muore Raffaello: la *Trasfigurazione* del Sanzio (Pinacoteca vaticana) e la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo (Londra, National Gallery), entrambe ordinate dal cardinale Giulio de' Medici, sono esposte nella sala del Concistoro.	**1520**	Si colloca in quest'anno l'inizio dei lavori alla rocca Sanvitale a Fontanellato (Parma), un ciclo di affreschi con le *Storie di Diana e Atteone* nella stanza privata di Paola Gonzaga, moglie del committente Gian Galeazzo Sanvitale.
Scoppia la prima guerra fra Francesco I (alleato di alcuni cantoni svizzeri e di Venezia) e Carlo V (alleato di Leone X e dell'Inghilterra). Gli scontri arrivano fino alle porte di Parma. La bottega di Raffaello, con Giulio Romano, Perin del Vaga, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio, domina l'ambiente romano.	**1521**	Nell'estate gli zii mandano Francesco a Viadana nel ducato di Mantova, insieme a Girolamo Bedoli, forse garzone della bottega dei Mazzola. A Viadana, il Parmigianino dipinge lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* per la chiesa di San Pietro, ora nella chiesa arcipretale di Bardi.
Muore Leone X. Gli succede Adriano da Utrecht col nome di Adriano VI, che imporrà una politica di austerità.	**1522**	Tornato a Parma, Francesco è incaricato, insieme al Rondani, all'Anselmi e al Correggio, di affrescare il duomo della città. Dal pagamento si ricava che il Parmigianino abitava nella contrada di San Paolo.
Dopo il breve pontificato di Adriano VI, viene eletto papa Giulio de' Medici con il nome di Clemente VII.	**1523**	
Giunto a Roma dopo la peste scoppiata nell'estate, Giovanni Antonio Lappoli vi trova Perin del Vaga e il Rosso Fiorentino e vi conosce Giulio Romano, Sebastiano del Piombo e il Parmigianino. Giulio Romano lascia Roma e si trasferisce a Mantova, dove inizia i lavori per palazzo Te.	**1524**	Francesco Mazzola data e firma il *Ritratto di Gian Galeazzo Sanvitale* ora a Napoli, a Capodimonte. Dopo l'estate, accompagnato da uno zio materno va a Roma alla corte di Clemente VII presentandosi con alcuni suoi dipinti. Il papa, rimasto entusiasta, dice di voler affidare al pittore la decorazione della sala dei Pontefici, iniziata da Giovanni da Udine. Il proposito non sarà realizzato.
Vittoria spagnola a Pavia: Francesco I è fatto prigioniero.	**1525**	
Francesco I costituisce con Clemente VII, Milano, Genova, Firenze, la lega di Cognac contro Carlo V. A Parma il Correggio è impegnato negli affreschi del duomo.	**1526**	Gian Giacomo Caraglio esegue un'incisione tratta da un disegno del Parmigianino con l'*Adorazione dei pastori*, ora ad Amburgo, alla Kunsthalle.
I lanzichenecchi di Carlo V mettono a sacco Roma e Clemente VII viene assediato a castel Sant'Angelo. Diaspora degli artisti: Rosso Fiorentino si trasferisce in Italia centrale, Perin del Vaga a Genova, Sansovino e Giovanni da Udine a Venezia, Polidoro da Caravaggio a Napoli.	**1527**	Dopo il sacco di Roma, il Parmigianino abbandona la città. Ha appena finito la *Visione di san Girolamo*, ora alla National Gallery di Londra. Si trasferisce a Bologna, dove realizza, tra il 1527 e il 1528, la pala con *San Rocco e il donatore* per San Petronio e la *Conversione di san Paolo*, ora a Vienna.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI PARMIGIANINO
Pace di Cambrai tra Francia e Spagna: Francesco I abbandona i propositi di conquista in Italia. I turchi assediano Vienna. Sebastiano del Piombo torna a Roma e dipinge il *Cristo portacroce*, in cui intensa spiritualità e pathos religioso risultano in sintonia con le esigenze riformatrici di certi ambienti romani. A Wittenberg, Lucas Cranach il Vecchio, ispirandosi alle idee di Lutero e Melantone, cerca di elaborare un'iconografia protestante che usi come strumento di rappresentazione l'incisione per illustrare i temi della Riforma contro le dottrine della Chiesa romana.	**1529**	Francesco si imparenta con Girolamo Bedoli che sposa la figlia dello zio Pier Ilario, Caterina Elena. Tra il 1529 e il 1531 sono collocabili la *Madonna col Bambino, santa Margherita e santi* della Pinacoteca nazionale di Bologna, la *Madonna della rosa* di Dresda, il *Ritratto allegorico di Carlo V*, la *Madonna col Bambino, san Giovannino, la Maddalena e san Zaccaria* degli Uffizi.
Nel congresso di Bologna, Carlo V è incoronato da Clemente VII imperatore e re d'Italia. In cambio Carlo V si impegna a riportare Firenze sotto il giogo mediceo. Ultimi pagamenti al Correggio per gli affreschi della cupola del duomo di Parma. Nel novembre Rosso Fiorentino è in Francia al servizio di Francesco I. A Bologna Tiziano esegue un primo ritratto di Carlo V che è andato perduto.	**1530**	Il 20 aprile, il Parmigianino viene incaricato dai fabbricieri di Santa Maria della Steccata di eseguire due ancone per la chiesa, una con san Giuseppe e una con san Giovanni Evangelista, commissione che sembra senza esito.
Alessandro de' Medici rientra a Firenze dopo la parentesi repubblicana. Vanno a Roma Francesco Salviati e Giorgio Vasari.	**1531**	Il 10 maggio viene stipulato il contratto con cui i fabbricieri della Steccata incaricano il Parmigianino di dipingere l'abside e l'arcone della cappella maggiore della chiesa. Nel frattempo il pittore si è di nuovo stabilito a Parma.
In primavera arriva in Francia, alla corte di Francesco I, Francesco Primaticcio che collabora con Rosso Fiorentino alla decorazione della galleria del castello di Fontainebleau. A Venezia, Jacopo Sansovino, «capo dei procuratori di san Marco» dal 1529, dirige la costruzione di palazzo Corner. A Mosca si commemora la nascita di Ivan IV il Terribile con la costruzione della chiesa dell'Ascensione, dove viene adottata per la prima volta la guglia a forma di tenda.	**1532**	Tra il 1532 e il 1534 va collocato il *Ritratto di giovane donna* (*La schiava turca*) della Galleria nazionale di Parma.
Clemente VII commissiona a Michelangelo il *Giudizio universale* per la Cappella sistina.	**1533**	Il 27 ottobre il notaio Andrea Cerati di Parma redige un documento in cui il bolognese Bonifacio Gozzadini si dichiara debitore nei confronti di Francesco Mazzola del pagamento di un quadro consegnatogli nello stesso anno.
Morto Clemente VII, Alessandro Farnese diventa papa col nome di Paolo III. Ignazio di Loyola fonda la compagnia di Gesù. Scisma della Chiesa anglicana voluto da Enrico VIII. Michelangelo si trasferisce definitivamente a Roma.	**1534**	Il 23 dicembre Francesco stipula il contratto per la *Madonna dal collo lungo* (Uffizi), commissionatagli da Elena Tagliaferri. L'artista si è intanto trasferito dalla contrada di San Paolo a quella di Santa Cecilia.
Muore Francesco Sforza: Milano passa alla Spagna. A Cremona, Camillo Boccaccino inizia gli affreschi della chiesa di San Sigismondo: l'impresa sarà poi conclusa da Giulio e Bernardino Campi. Paolo III conferma a Michelangelo l'incarico di dipingere il *Giudizio universale*. A Roma, il pittore olandese Maarten van Heemskerk esegue una serie di disegni sulle collezioni d'arte dell'aristocrazia romana.	**1535**	Francesco sollecita il pagamento del Gozzadini inviando un messo a Bologna. È collocabile intorno a quest'anno l'*Antea* del museo di Capodimonte a Napoli.
Riforma di Calvino a Ginevra. Paolo III costituisce una commissione composta dai cardinali Carafa e Contarini per gettare le basi di una riforma della Chiesa. Pietro Aretino pubblica i *Ragionamenti*. Vittoria Colonna pubblica le *Rime*. A Londra, Hans Holbein il Giovane dipinge il primo della serie dei ritratti dedicati a Enrico VIII e alla famiglia reale.	**1536**	
Si conclude la terza guerra tra Carlo V e Francesco I che firmano la tregua di Nizza mediata da Paolo III. A Roma Francesco Salviati e Jacopino del Conte eseguono i loro affreschi nell'oratorio di San Giovanni Decollato.	**1538**	L'11 gennaio il Parmigianino firma un altro rogito notarile per far valere i propri diritti sul Gozzadini.
Michelangelo sistema piazza del Campidoglio a Roma, con al centro il gruppo del *Marco Aurelio*.	**1539**	Alla fine dell'anno il Parmigianino si trasferisce a Casalmaggiore fuggendo dal carcere in cui lo avevano fatto rinchiudere i fabbricieri della Steccata per inadempienza: lascia gli affreschi della chiesa incompiuti. A Casalmaggiore, Francesco esegue la pala per la chiesa di Santo Stefano, ora a Dresda.
Muore Federico II Gonzaga. A Firenze Cosimo I de' Medici si trasferisce in palazzo della Signoria dalla residenza di famiglia in via Larga. Qui il Bronzino inizia gli affreschi della cappella di Eleonora di Toledo.	**1540**	Il 4 aprile il Parmigianino scrive a Giulio Romano, che nel frattempo aveva ricevuto l'incarico di preparare il cartone per gli affreschi dell'abside della Steccata: Francesco cerca di dissuadere Giulio dall'accettare la commissione. Il 5 agosto redige il suo testamento, firmandosi «dominus Franciscus de Mausolis appellatus el parmesanino». Ricorda il Vasari (1568) che l'artista il 24 agosto muore «assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febre grave e da un flusso crudele». Come aveva chiesto, il Parmigianino viene sepolto nella chiesa dei Servi detta La Fontana presso Casalmaggiore, «nudo, con una croce d'arcipresso sul petto in alto». Il biografo ipotizza che l'artista morisse a causa di «un avvelenamento da mercurio», di solito usato dagli alchimisti.

BIBLIOGRAFIA

Fonti: M. Biondo, *Della nobilissima pittura*, Venezia 1549; G. Vasari, *Le vite* (I ed. 1550), Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885; A. M. Edoardi Da Herba, *Compendio dell'origine, antichità, successi et nobilità de la città di Parma* (1572), ms., Parma, Biblioteca palatina; R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584.

Saggi: G. Copertini, *Il Parmigianino*, Parma 1932; A. O. Quintavalle, *Il Parmigianino*, Milano 1948; S. J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge 1950; M. Fagiolo Dell'Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970; A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven-Londra 1971; P. Rossi, *L'opera completa del Parmigianino*, Milano 1980 (con bibliografia precedente); E. Battisti, *Ecce virgo ecce habet lampades. Il Parmigianino alla Steccata*, in *Santa Maria della Steccata a Parma*, Parma 1982, pp. 99-136; D. De Grazia, *The Influence of Parmigianino on the Drawings of Agostino and Annibale Carracci*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo. Atti del convegno internazionale*, Bologna 1982, pp. 141-150; C. Withodd, *A Parmigianino Discovery*, in "The Burlington Magazine", 1982, pp. 276-280; U. Davitt Asmus, *Fontanellato. I: Sabatizzare il mondo, Parmigianinos Bildnis des Conte Galeazzo Sanvitale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1983, pp. 3-40; D. Ekserdijan, *Parmigianino's Madonna of St. Margaret*, in "The Burlington Magazine", 1983, pp. 542-546; E. Gardner, *Provenance Notes: Parmigianino*, in "The Burlington Magazine", 1983, pp. 691-692; K. Fisher, *A Parmigianino Drawing from the Collection of P. J. Mariette Rediscovered*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1983, pp. 375-381; M. Di Giampaolo, *Quattro studi del Parmigianino per la "Madonna dal collo lungo"*, in "Prospettiva", 1983-1984, pp. 180-182; A. Coliva, *Disegni romani del Parmigianino*, in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Roma 1984; D. De Grazia, *Correggio e il suo lascito*, catalogo della mostra, Washington-Parma 1984, pp. 126-131, 149-196; D. Ekserdijan, *Parmigianino's first idea for the "Madonna of the long neck"*, in "The Burlington Magazine", 1984, pp. 424-429; D. De Grazia, *Correggio and his legacy: further observations*, in "Master Drawings", 1985-1986, pp. 199-204; C. Gould, *The diversity of emilian painting*, in "Apollo", 1986, pp. 188-191; K. Oberhuber, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna-Washington-New York 1986, pp. 159-176; U. Davitt Asmus, *Fontanellato. II: La trasformazione dell'Amante nell'Amato. Parmigianinos Fresken in der Rocca Sanvitale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1987, pp. 3-58; H. Braham, *Parmigianino Paintings, Drawings Prints*, catalogo della mostra, Londra 1987; J. Byam Shaw, *London: Parmigianino at the Courtauld*, in "The Burlington Magazine", 1987, pp. 474-475; D. Ekserdijan, *The potters and the painters in Renaissance Italy*, in "Apollo", 1987, pp. 116-118; S. J. Freedberg, *Parmigianino: Problems in the exhibitions*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1987, pp. 3-58; D. Ekserdijan, *Parmigianino in San Giovanni Evangelista*, in *Florence and Italy. Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein*, Londra 1988, pp. 443-454; C. Hattendorf, *Omnia vincit amor: Zwei Circe-Darstellung Parmigianinos*, in "Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle", 1987, pp. 23-42; M. Lucco, *Un Parmigianino ritrovato*, catalogo della mostra, Parma 1988; M. Di Giampaolo, *Disegni emiliani del Rinascimento*, Milano 1989, pp. 112-141; P. Citati, *Il dolore di Demetra*, in "Paragone", 1990, pp. 3-9; M. Di Giampaolo, *Un nuovo "ritratto" del Parmigianino*, in "Prospettiva", 1991, pp. 78-80; id., *Parmigianino. Catalogo completo*, Firenze 1991; G. Dillon, *Il Parmigianino di Agostino Giusti*, in "Verona illustrata", 1991, pp. 51-54; C. Gould, *A Parmigianino "Madonna and Child" and his uncommissioned paintings*, in "Apollo", 1992, pp. 151-156; M. Vaccaro, *Documents for Parmigianino's "Visione of St. Jerome"*, in "The Burlington Magazine", 1993, pp. 22-27; S. Corradini, *Parmigianino's contract for the Caccialupi Chapel in San Salvatore in Lauro*, in "The Burlington Magazine", 1993, pp. 27-29.



Affreschi dell'arcone del presbiterio in Santa Maria della Steccata a Parma (1531-1539), particolare.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti tranne l'immagine di copertina (cortesia Soprintendenza BBAASS di Parma).

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 6679267
Fax (055) 6679287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier, Firenze

Art e Dossier
Inserto redazionale allegato al n. 82 settembre 1993

Direttore responsabile
Valerio Eletti

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze n. 3384 del 22.11.1985

Printed in Italy
Stampa presso
A. Mondadori Editore SpA
Via Bianca di Savoia 12
Milano
Stabilimento di Pomezia
Via Costarica 11-13
Pomezia (Roma)
tel. 06/9122901

Iva assolta dall'editore a norma dell'articolo 74 lett. c - DPR 633 del 26.10.72

ISBN 88-09-178-2